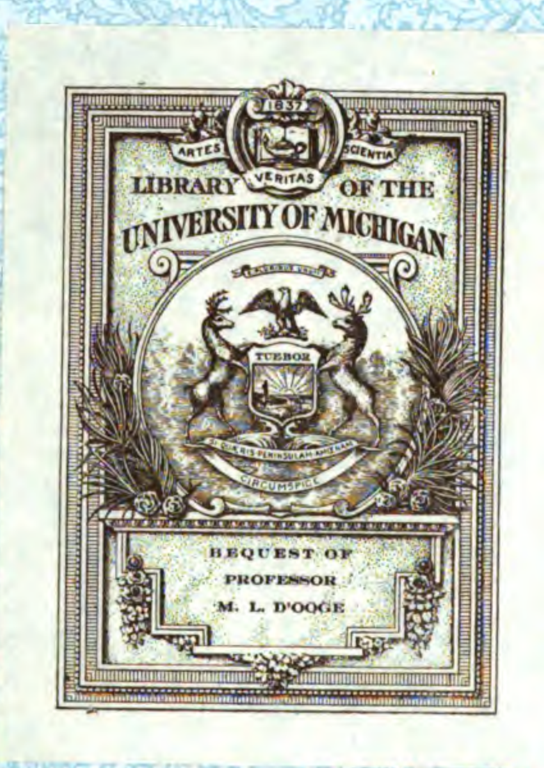
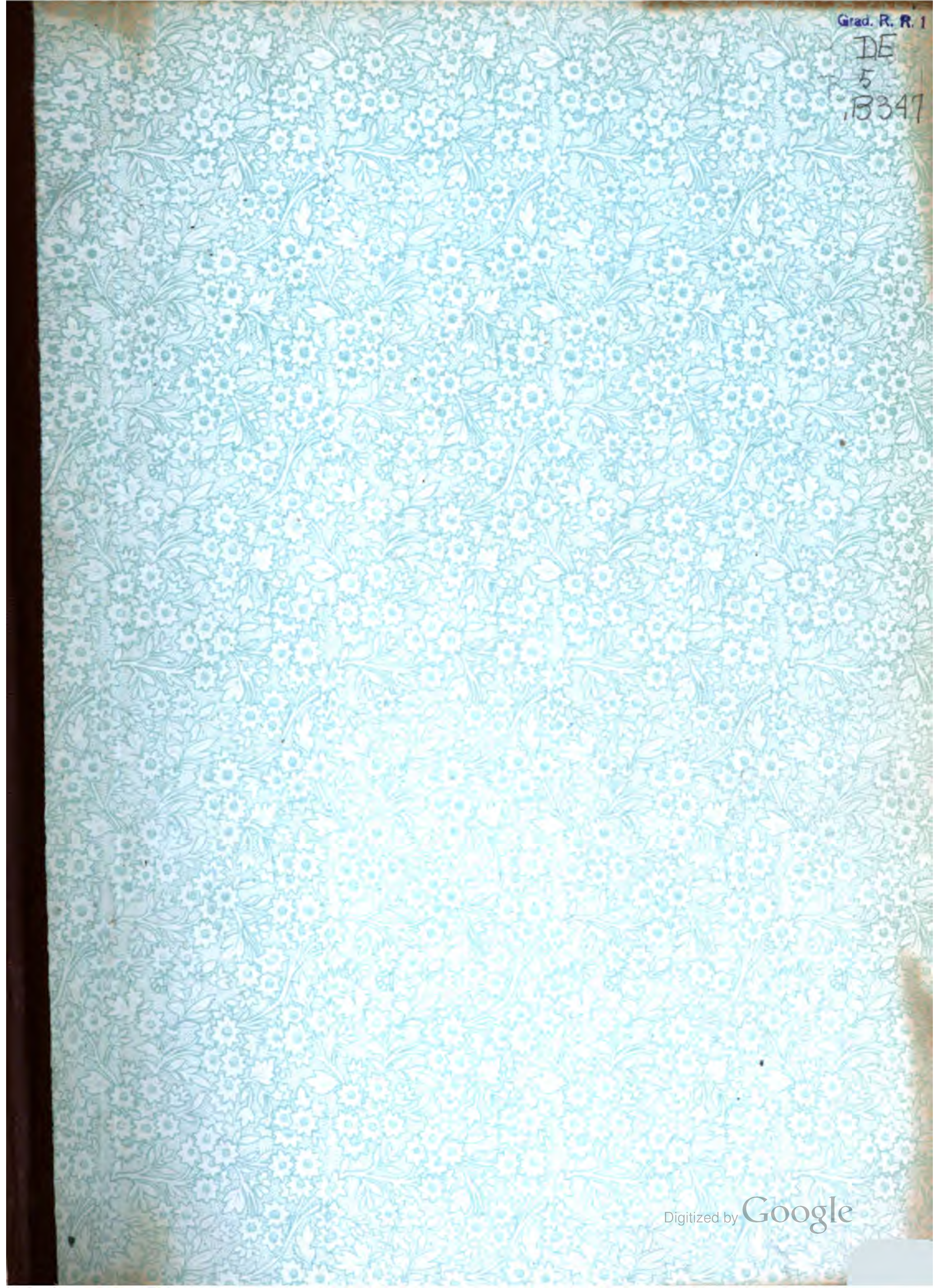

1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
BEQUEST OF
PROFESSOR
M. L. D'OOGE



DENKMÄLER

DES

KLASSISCHEN ALTERTUMS.

DENKMÄLER

DES

KLASSISCHEN ALTERTUMS

ZUR ERLÄUTERUNG DES LEBENS

DER

GRIECHEN UND RÖMER

IN

RELIGION, KUNST UND SITTE.

LEXIKALISCH BEARBEITET

VON

B. ARNOLD, H. BLÜMNER, W. DEECKE, K. VON JAN, L. JULIUS, A. MILCHHÖFER,
A. MÜLLER, O. RICHTER, H. VON ROHDEN, R. WEIL, E. WÖLFFLIN

UND DEM HERAUSGEBER

A. BAUMEISTER.

I. BAND (A—I).

48 BOGEN TEXT MIT 821 ABBILDUNGEN, 3 KARTEN UND XIV TAFELN.

MÜNCHEN UND LEIPZIG.
DRUCK UND VERLAG VON R. OLDENBOURG.
1885.



Vorwort.

Zu dem Unternehmen, dessen erste Lieferung hiermit vorgelegt wird, ist die Anregung von der Verlagsbuchhandlung *R. Oldenbourg* hierselbst ausgegangen; über die Ausführung desselben wurde mit dem Unterzeichneten verhandelt, als Letzterer soeben seiner bisherigen Stellung entzogen war. Beide waren darüber einig, daſs selbst in unsrer bilderreichen und schnelldruckenden Zeit, wo die archäologischen Veröffentlichungen von der kostbarsten bis zur einfachsten Art jedes Jahr nach Hunderten von Nummern zählen, dennoch ein Buch fehle, welches gerade denen, die es zunächst angehen soll, eine nützliche und leicht zugängliche Auswahl des Besten in getreuer Form bieten möchte.

Der gröſste Teil deutscher Gymnasiallehrer bewohnt sein Leben lang mittlere oder kleine Städte, welche weder Museen noch reicher ausgestattete Bibliotheken besitzen. Gewiſs nur wenige Gymnasialbibliotheken sind im stande, die Monumenti inediti des deutschen archäologischen Instituts in Rom nebst den dazu gehörigen Annali und Bullettini zu halten, geschweige denn dazu auch die ergänzenden Zeitschriften von Berlin, Athen, Paris und London. Noch wenigere werden einen Vorrat älterer Werke, z. B. Clarac, Millin, Tischbein, oder etwa das Dresdener Augusteum, das Museo Borbonico, Zahns oder Ternites pompejanische Wandgemälde, oder die Gerhardschen Werke über Vasenbilder und etruskische Spiegel aufweisen können. Und selbst wenn diese Bücher alle oder zum Teil vorhanden sein sollten, so wird doch nur derjenige Lehrer von denselben ausgiebigen Gebrauch zu machen Gelegenheit haben, welcher schon früher in den Sachen einmal gelebt und eine gewisse Vertrautheit damit erworben hat. Gerade die Reichhaltigkeit der groſsen, für eingehende Studien der Fachleute bestimmten Originalwerke weist auf eine zweckmäſsig hergestellte Auswahl, welche den Gymnasiallehrern, sofern sie nicht selber Spezialisten in den vorkommenden Fächern sind, ein zuverlässiges Handbuch bietet, das ihnen in Ermangelung einer archäologischen Bibliothek einigen Ersatz und das nötige Material zu rascher Orientierung gewährt, insbesondere also den für den Schulunterricht

nützlichen Apparat enthält. Daneben aber dürfte ein solches Buch auch geeignet sein, den strebsamen Schülern der obersten Klasse und den gebildeten Freunden des Altertums, sowie auch namentlich den angehenden Künstlern die bis jetzt gehobenen Schätze der Kunstdenkmäler und sonstigen Überreste griechisch-römischer Kultur in guter Auslese vorzuführen und sie in kulturgeschichtlichen Fragen bei der Lektüre der Klassiker über den gegenwärtigen Stand der Forschung aufzuklären. Hieraus ergeben sich betreffs der Begrenzung des Inhalts folgende Gesichtspunkte.

Das Werk behandelt: 1. Die Kunstgeschichte (Architektur, Plastik, Malerei, Musik, scenische Darstellung) in ihren Hauptepochen und Hauptvertretern, insbesondere nach Maſsgabe der erhaltenen Denkmäler; 2. die Welt der Götter und Heroen und zwar in Beschränkung auf die Kunstmythologie; 3. die Privataltertümer in ihrem ganzen Umfange, soweit darstellbares Material vorliegt; 4. die beglaubigten Darstellungen historischer oder sonst bedeutender Persönlichkeiten (ohne geschichtliche Erörterungen); 5. die Münzkunde, besonders unter dem Gesichtspunkte der Kunst und der Denkmälerkunde; 6. die Topographie in Beschränkung auf hervorragende Fundstätten, also Rom, Athen, Pompeji, Mykenä, Troja, Syrakus u. a.; 7. Heer- und Seewesen; 8. Schriftwesen und Paläographie.

Ausgeschlossen bleiben: die ganze politische Geschichte, die Staats- und Rechtsaltertümer, die Litteraturgeschichte und die Geographie.

Die lexikalische Form des Werkes wird kein Hindernis sein, zusammengehörige Gegenstände im Zusammenhange zu behandeln. Die Überschriften der einzelnen Artikel werden, so weit angängig, in deutscher Sprache gegeben, griechische Eigennamen jedoch in griechischer, sowie lateinische in lateinischer Form. Am Schlusse des Werkes wird ein alphabetisches Register der fremdsprachlichen Ausdrücke und daneben ein systematisch-sachliches mit den nötigen Verweisungen beigefügt.

Über die Beteiligung an der Bearbeitung der angegebenen Gegenstände ist folgendes zu bemerken. Es haben übernommen:

Herr Dr. *Bernhard Arnold,* Rektor der kgl. Studienanstalt in Kempten: »Scenische Altertümer«. [A]

Herr Dr. *Hugo Blümner*, ord. Professor an der Universität Zürich: »Griechische und römische Privataltertümer« (mit einigen sich ergebenden Ausnahmen). [Bl]

Herr Dr. *Wilhelm Deecke*, Direktor des Lyceums in Straſsburg: »Alphabet und Etruskisches«. [D]

Herr Dr. *Karl von Jan,* Oberlehrer am Lyceum in Straſsburg: »Musik und Musikinstrumente«. [v. J]

Herr Dr. *Leopold Julius*, Privatdozent an der Universität München: »Geschichte der Architektur und Plastik«. [J]

Herr Dr. *Arthur Milchhöfer,* Professor an der kgl. Akademie zu Münster i. Westf.: »Topographie von Athen und einigen andern Städten«. [Mh]

Herr Dr. *Albert Müller*, Direktor des kgl. Gymnasiums in Flensburg: »Kriegswesen und Toga«. [M]

Herr Dr. *Otto Richter*, Professor am Askanischen Gymnasium in Berlin: »Topographie von Rom«. [R]

Herr Dr. *Hermann von Rohden*, Oberlehrer am Gymnasium in Hagenau im Elsafs: »Malerei, Pompeji, Vasenkunde«. [v. R]

Herr Dr. *Rudolf Weil*, Assistent an der kgl. Bibliothek in Berlin: »Münzkunde und Ikonographie der römischen Kaiser«. [W]

Herr Dr. *Eduard Wölfflin*, ord. Professor an der Universität München: »Paläographie«. [Wö]

Das »Seewesen« wird von einem ungenannten Kenner bearbeitet.

Der Unterzeichnete [Bm] wird neben der allgemeinen Redaktion des Werkes die kunstmythologischen und einige ikonographische Artikel liefern. Da derselbe sich mit seinen Mitarbeitern nicht in dieselbe Reihe stellen kann, insofern er selbst nie Archäologe von Fach gewesen ist, so fühlt er sich gedrungen, dies hier ausdrücklich zu erklären. Er bescheidet sich gern, in seinen Artikeln nur Auszüge aus fremden Arbeiten zu geben, und nimmt für sich kein anderes Verdienst in Anspruch, als das möglichst gewissenhafter Benutzung des ihm zu Gebote stehenden Materials; er hofft dabei auf nachsichtige Beurteilung. Durch die Art der Auswahl glaubt er manchem Wunsche entgegen zu kommen. Obwohl nämlich unvermeidlicher Weise ein grofser Teil der Abbildungen mit dem zusammenfällt, was schon in anderen bekannten Sammelwerken vorhanden ist, so hat er sich bemüht, gerade durch Wiedergabe einer bedeutenden Anzahl von Kunstwerken, die in seltenen Einzelschriften oder sehr kostbaren Büchern zerstreut sind, der Kunstanschauung für weitere Kreise förderlich zu sein.

Die vorgeführten Bildwerke, Baurisse, Pläne sind daher, wo nicht etwa vollständig neue Arbeiten vorliegen (wie mehrmals vorkommen wird), jedesmal den besten vorhandenen Publikationen entnommen. Bei plastischen Werken hat die Photographie gedient, wo nur immer gute und zur Wiedergabe geeignete Aufnahmen zu haben waren. Der Unterzeichnete darf es sich nicht versagen, hier rühmend die dankenswerte Zuvorkommenheit anzuerkennen, mit welcher Herr Professor Dr. *Heinrich von Brunn*, der Altmeister der Kunstgeschichte und Archäologie, die seiner Verwaltung unterstellte Sammlung von Photographien zur Verfügung gestellt hat.

Bei der Beschaffung der Reproduktionen aus den zum Teil höchst kostbaren und seltenen Werken älterer und neuester Zeit hat die hiesige kgl. Hof- und Staatsbibliothek eine ganz unvergleichliche Liberalität bewiesen. Der Unterzeichnete fühlt sich verpflichtet, den Beamten der Bibliothek, insbesondere Herrn Direktor Dr. *Laubmann* und Herrn Sekretär *Hörhammer* für die unermüdlich fort gewährte Unterstützung auch öffentlich hier seinen aufrichtigsten Dank auszusprechen.

In Beziehung auf die stilgetreue Wiedergabe der gewählten Abbildungen wird das Werk einen grofsen Vorzug vor allen bisherigen ähnlichen besitzen, insofern die Druckplatten ohne selbstthätige Mitwirkung der menschlichen Hand auf photographisch-chemischem Wege von dem benutzten Original abgeformt werden, das letztere also dabei



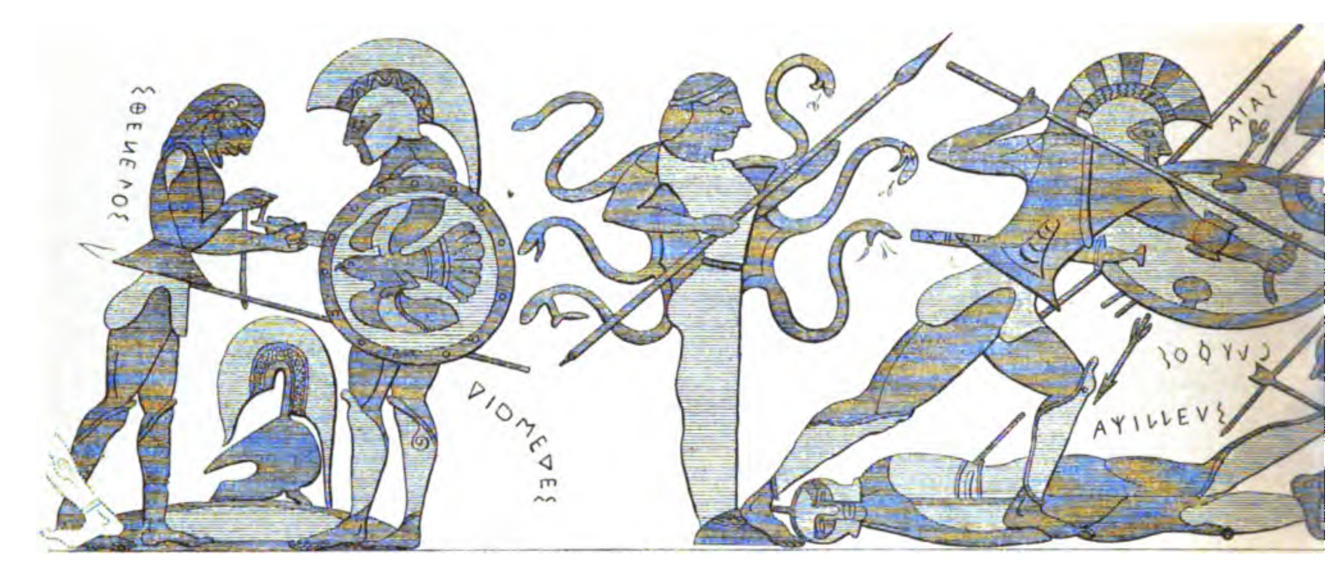
keinerlei willkürliche oder unwillkürliche Veränderung erleiden kann. Die bloſsen Umriſszeichnungen sind auf photographischem Wege mittels Zinkätzung hergestellt. Bei einem groſsen Teile der Denkmäler jedoch, welche nach Photographie, Lichtdruck oder Tonzeichnungen reproduziert sind, ist das in Verbindung mit dem Architekten Herrn *J. von Schmaedel* von Herrn *G. Meisenbach* hierselbst erst ganz kürzlich erfundene und durch Reichspatent privilegierte Verfahren der Autotypie in Anwendung gekommen, mittels dessen, wie man bemerken wird, die Schraffierung in einer dem Kupferstiche gleichartigen Manier zum Vorschein kommt und den Eindruck des Originals unverfälscht wiedergibt.

Das Werk wird von jetzt ab in monatlichen Lieferungen von drei Bogen Groſs-Oktav zum Preise von 1 Mark (nach Umständen in zweimonatlichen von sechs Bogen zu 2 Mark) erscheinen, wobei Doppelbildtafeln, farbige Bilder und Karten in Farbendruck für einen halben Druckbogen gerechnet werden. Da der gröſsere Teil der Abbildungen schon fertig vorliegt und die Bearbeitung des Textes schon genügend vorgeschritten ist, so darf die Vollendung des Ganzen im Umfange von 90 bis 100 Druckbogen, ausgestattet mit mindestens 1400 Abbildungen, und zum Preise von 30 bis 35 Mark vor Ablauf des Jahres 1886 in sichere Aussicht gestellt werden.

München, im Februar 1884.

Dr. August Baumeister,

Kaiserl. Ministerialrat z. D.



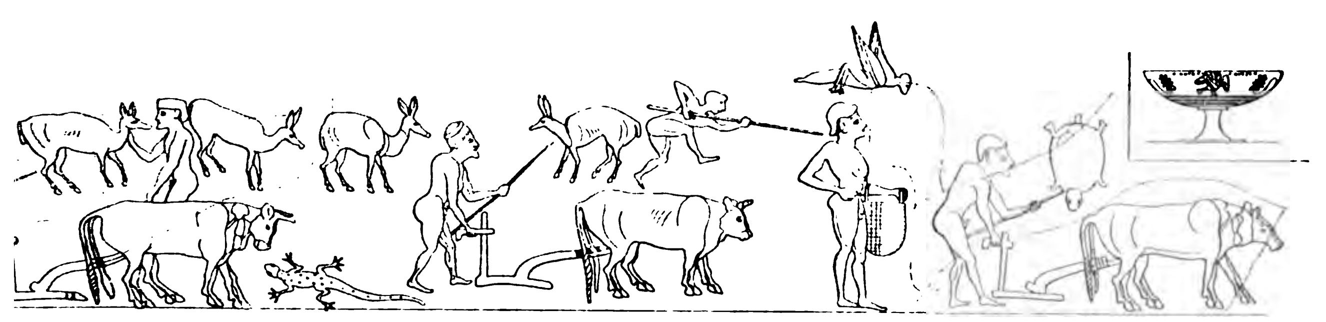
10 Kampf um Achills Le

12a Altgriechische Pflüger. (Zu Seite 11.)

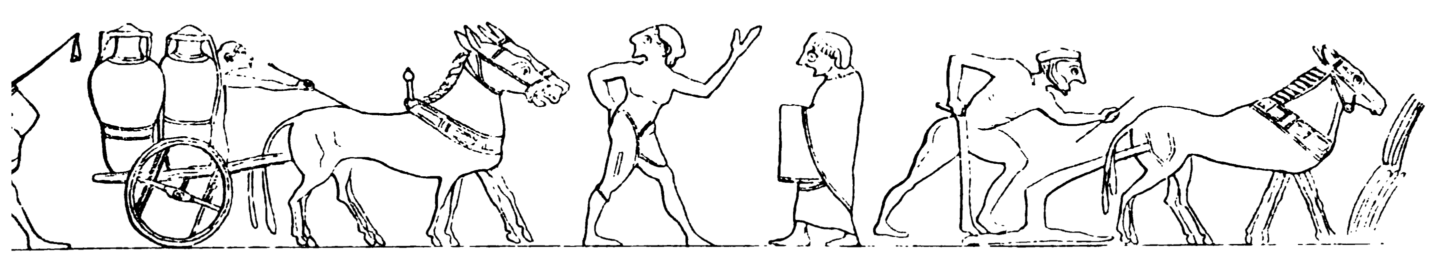
TAFEL I. (Zu Bogen 1.)



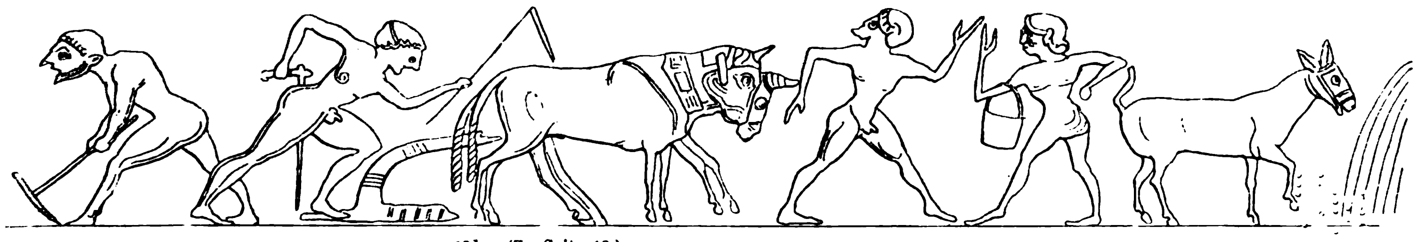
he. (Zu Seite 9.)



12b. (Zu Seite 11.)



13a Altgriechischer Ackerbau. (Zu Seite 12.)



13b. (Zu Seite 12.)

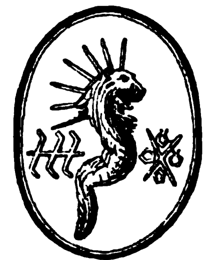
DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN



A

Abraxas nennt man eine Art geschnittener Steine, die mit dem klassischen Altertum inhaltlich eigentlich nichts zu thun haben und in ihren künstlerischen Darstellungen höchstens als eine späte Mifsgeburt des religiösen Synkretismus bezeichnet werden können. Der Name stammt von der meist darauf erscheinenden Inschrift ΑΒΡΑΞΑϹ oder ΑΒΡΑϹΑΞ, mit welchem Worte Basilides, ein christlicher Häretiker unter Trajan und Hadrian und Stifter einer nach ihm genannten Sekte der Gnostiker, das höchste Wesen bezeichnete. Verschiedene Deutungen des wunderlichen Wortes sind versucht, auch aus dem Hebräischen und Koptischen; gewöhnlich nimmt man an, dass die 365 Himmel- oder Weltgeister darin stecken, indem die Buchstaben, als griechische Ziffern gefafst und addiert, jene Zahl ergeben. Daneben finden sich oft noch sinnlose Wörter, wie ΑΒΛΑΝΑΘΑΝΑΛΒΑ (was rückwärts gelesen ebenso lautet), die als kabbalistische Zauberformeln zu betrachten sind, oder auch jüdische und ägyptische Götternamen, wie ΙΑΩ, ϹΑΒΑΩΘ, ΟϹΙΡΙϹ. Die Bilddarstellungen sind phantastische Zusammensetzungen von Menschen- und Tierleibern, denen allerlei Symbole und Attribute verschiedener Religionen beigegeben sind, welche auf astrologischen Mystizismus hinweisen. Eine vollständige Erläuterung ist bei unsrer unvollkommenen Kenntnis der gnostischen Lehren und Gebräuche noch nicht gelungen. Die Schriftstellen aus den Alten sind gesammelt in Matter, Histoire critique du Gnosticisme 2me édit. Paris 1844. Über die Bilder handelt ausführlich Bellermann, Ein Versuch über die Gemmen der Alten mit dem Abraxasbilde. Progr. d. Gymnas. zum grauen Kloster Berlin 1817—19. Derselbe beschreibt das typische Abraxasbild so: *ornithocephalos, pectore nudo, ventre praecincto, manu altera flagellum, altera clipeum signatum saepe nomine Jao, rarissime globulum seu aliud symbolum tenente, serpentipes.* Im weiteren Sinne rechnet man zu den Abraxasgemmen auch die mit verwandten mystischen Darstellungen und rätselhaften Inschriften, welche besonders in Alexandrien angefertigt und als Talismane oder Amulette getragen wurden. Als Probe geben wir aus Bellermann 1. Stück Titelblatt die Abbildung eines Karneols, den ein französischer Soldat 1799 aus Ägypten mitbrachte. Das Bild (Abb. 1)





1 Abraxasgemmen 2

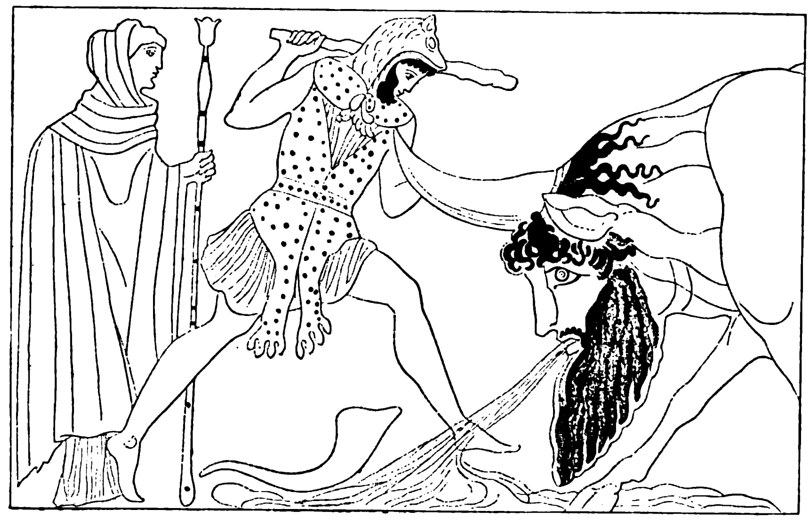
stellt den halbnackten Mann mit einem Hahnenkopfe vor, der in der Rechten die Geifsel schwingt, in der Linken einen Kranz mit darin befindlichem Zweige in Form eines Doppelkreuzes hält; an Stelle der Beine treten Schlangen. Ein andres Bild (Abb. 2), von der Sekte der Ophiten (Bellermann, Titelkupfer zu Stück 3), zeigt die Schlange mit dem

Löwenkopfe, der als Sinnbild der Sonne sieben Strahlen entsendet; zu beiden Seiten öfters wiederkehrende Geheimzeichen, darunter das Pentagramm. Einen dritten ›Abraxoid‹ ebendaher (Abb. 3), von gelbem ägyptischem Jaspis, beschreibt Bellermann III, 19: ›Ein ἱερεὺς παστοφόρος, d. i. ein Priester, der das Symbol der Gottheit trägt, der es aus dem παστός, der heiligen Kapelle, holt und dahin zurückbringt, schreitend. Auf dem Haupte hat er die Kalantika, bei dem Priester genannt φοινικοῦν ῥάμμα ἐπὶ τῆς κεφαλῆς, das purpurne gewebte Kopftuch.


3 Abraxasgemme.

Über demselben vier Schmuckfedern, vermutlich vom Phönikopteros. Davon hiefs der Priester πτεροφόρος (Hesych. Clem. Alex. Strom. VI). Dazwischen stehen drei Sterne. In der einen Hand hält er das *sceptrum sacerdotale* mit der fünfmal herumgewundenen Schlange; in der andern, wie es scheint, ein kreisendes Schlangenbild, oder überhaupt einen Kreis, das Symbol der Ewigkeit. Er selbst ist beschürzt mit dem περισκελίς, der Schenkelbekleidung von der Hüfte bis zum Knie, und beschuhet. Die im Rücken zerstreut stehenden griechischen Buchstaben geben ΓΑΒΡΙΗΡϹΑΒΑѠ. Das zweite Ρ ist verschnitten statt Λ, also Gabriel-Sabao(th), d. i. ›Stark ist Gott Zebaoth‹. [Bm]

Acheloos. Im ältesten griechischen Mythus offenbar der Urstrom der Welt, dem vielleicht erst später der Okeanos substituiert wurde, weicht er nur dem Zeus im Kampfe, nach Homer Φ 194 ff., wo sogar, wenn Vers 195 späteres Einschiebsel wäre, aus ihm alle Quellen und Brunnen entspringen. Etymologisch ist Acheloos der Wassermann, der im Winter mit dem Sonnenhelden, dem hellen Himmelssohne Herakles, kämpft, im Sommer aber von ihm überwunden und seines Hornes beraubt ist. Die allgemeinen mythologischen Anschauungen der Griechen von den Flüssen werden namentlich auf ihn angewandt; er ist Schlange wegen seiner Länge und der Windungen (Strab. 458: δρακοντι ἐοικότα τὸν Ἀχελῷον λέγεσθαί φασι διὰ τὸ μῆκος καὶ τὴν σκολιότητα), besonders aber ein wilder Stier wegen des Gebrülls und der Krümmungen des Laufes (ἀπό τε τῶν ἤχων καὶ τῶν κατὰ τὰ ῥεῖθρα καμπῶν ibid.). Sein Kampf mit Herakles bei Sophokles Trach. 508 ff. erinnert an das Ringen des Peleus mit der Thetis und des Menelaos mit dem Proteus; und die Verwandlungen bei seiner Werbung um Deianeira schliefsen sich eng an die Kunstdarstellungen an: ὅς μ' ἐν τρισὶν μορφαῖσιν ἐξῄτει πατρός, φοιτῶν ἐναργὴς ταῦρος (also: vollständige Stiergestalt), ἄλλοτ' αἰόλος δράκων ἑλικτός (als Wasserschlange, tritonenartig mit bärtigem Menschenkopfe, Brust und Armen, am Kopfe ein grofses Horn; sehr schön bei Gerhard, Auserl. Vas. Taf. 115), ἄλλοτ' ἀνδρείῳ κύτει βούπρῳρος (stierköpfig; vgl. Hesych.: βουπρόσωπον)· ἐκ δὲ δασκίου γενειάδος κρουνοὶ διερραίνοντο κρηναίου ποτοῦ. Hier fehlt nur zur Vollständigkeit gerade die nachweisbar älteste Kunstform, nämlich die Verbindung des vierbeinigen Stierleibes mit menschlichem Oberkörper und ansitzenden Armen, eine Bildung, die später bei den Kentauren mit Rofsleibern stehend blieb. Sie findet sich für Acheloos jedoch nur auf einigen altertümlichen schwarzfigurigen Vasen, über welche Jahn, Arch. Ztg. 1862, S. 313 ff. ebenso wie über die anderen Bildwerke gründlich gehandelt hat. Be-


4 Acheloos.

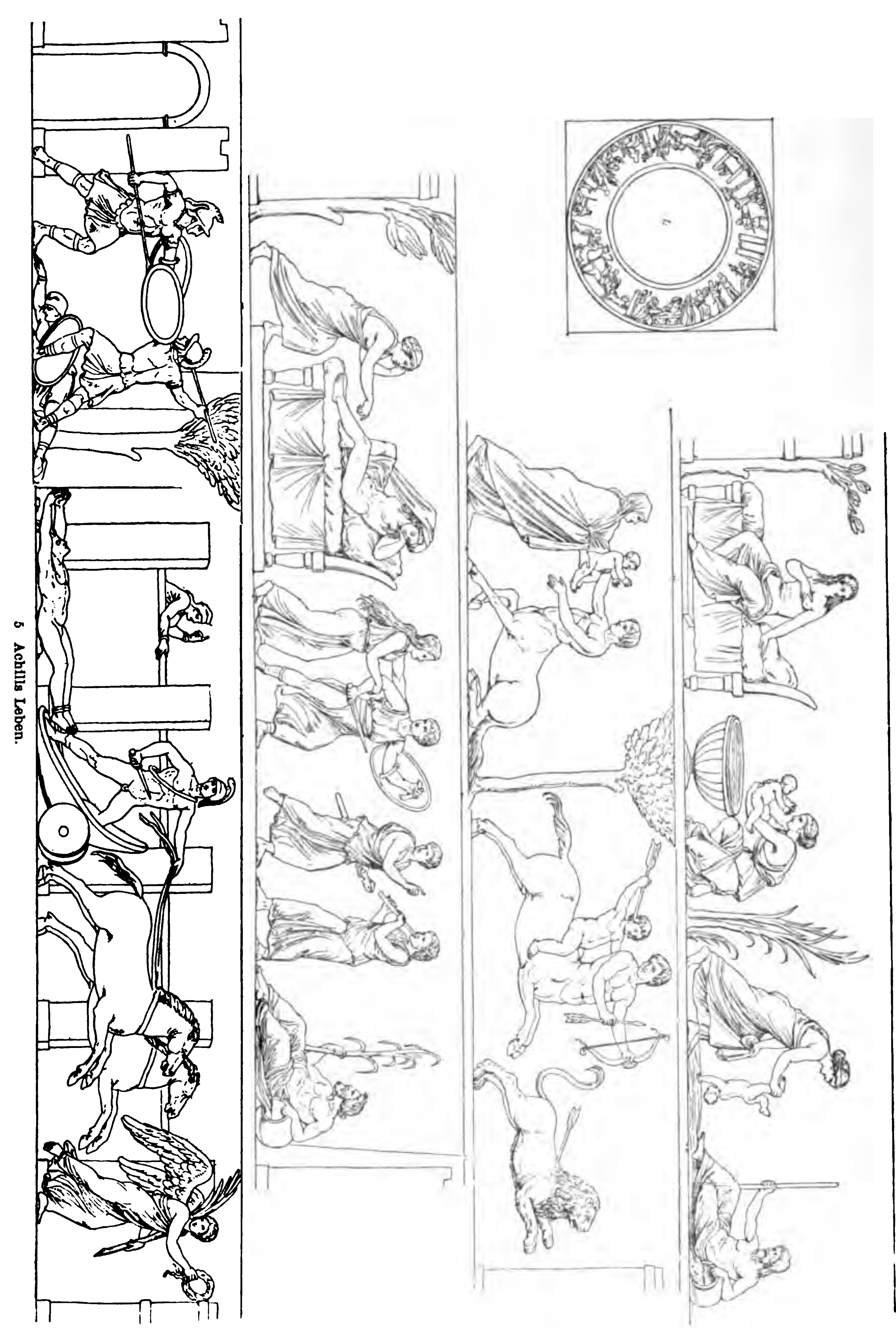


merkenswert ist, dafs an dem Menschenkopfe aufser Stierhörnern auch tierische Ohren angesetzt sind. Herakles, mit dem Löwenfell umgürtet, trägt das Schwert an der Seite, Köcher und Bogen auf dem Rücken, die Keule hat er, um die Arme frei zu haben, fortgeworfen. Als Zuschauer finden sich öfters Hermes und Athene, zuweilen auch Oineus und Deianeira. Die Vorstellung ähnelt also einer Gruppe des spartanischen Künstlers Dontes in Olympia, aus vergoldetem Zedernholz (s. Paus. 5, 9, 12), über welche jedoch ebenso wie über die am amykläischen Throne (Paus. 3, 18, 16: ἡ πρὸς Ἀχελῷον Ἡρακλέους πάλη) nähere Angaben fehlen. Eine eigentliche Verwandlung während der Dauer des Kampfes aber, wie Sophokles a. a. O. und nach ihm Ovid. Met. 8, 882 ff.; 9, 32 ff. andeuten, könnte in Kunstwerken nur auf die bei Thetis (s. Art.) gebräuchliche Art vorgeführt werden, ist aber jetzt nur in der Beschreibung bei Philostr. iun. im. 4 nachweisbar. Wollten nun die Künstler die kentaurenähnliche Bildung aufgeben, so versuchten sie umgekehrt den Stierkopf auf einen Menschenleib zu setzen, was auf einigen Münzen von Metapont und einer Gemme geschehen ist (abgebildet Arch. Ztg. 1862 Taf. 168, 3, 4, 13); oder, da diese Form schon dem Minotauros zu eigen gegeben war, der Stierleib wurde mit einem bärtigen Mannesantlitz versehen. Und letztere Neubildung ist für Acheloos typisch geworden auf rotfigurigen Vasen, auf Münzen und Gemmen. Wir geben ein Vasenbild (Abb. 4) aus Arch. Ztg. 1862 Taf. 168, 1, wo nur das Vorderteil des kolossalen Stieres sich zeigt, dem Herakles schon ein Horn abgebrochen hat und zwar hier offenbar durch den Schlag der Keule. Ein rotgefärbter Strahl ergiefst sich aus dem Munde des Flufsgottes, der eben traurig gesenkten Hauptes den zweiten Schlag des Helden zu erwarten scheint. Hinter letzterem steht als Preis des Sieges Deianeira verschleiert und mit dem Scepter. Die Münzen mit diesem Achelooskopfe sind zahlreich in Akarnanien selbst und in unteritalischen und sicilischen Städten, namentlich in Neapel und Metapont. Letztere Stadt hielt auch zu Ehren des Acheloos Kampfspiele ab, nach einer Münzinschrift zu schliefsen, was ebenso wie sonstige göttliche Verehrung in Akarnanien auch durch Schol. Il. Ω 616 bezeugt ist. Vgl. in Art. ›Nymphen‹ ein Relief und im ganzen den Art. ›Flufsgötter‹. [Bm]

Achilleus. Das plastische Charakterbild dieses urgriechischen Nationalhelden malt am ausführlichsten der freilich sehr späte Heliodor. Aethiop. 2, 5: νεανίσκος Ἀχίλλειόν τι τῷ ὄντι πνέων, καὶ πρὸς ἐκεῖνον τὸ βλέμμα καὶ τὸ φρόνημα ἀναφέρων, ὀρθὸς τὸν αὐχένα καὶ ἀπὸ τοῦ μετώπου τὴν κόμην καὶ πρὸς τὸ ὄρθιον ἀναχαιτίζων. ἡ ῥὶς ἐν ἀπαγγελίᾳ θυμοῦ καὶ οἱ μυκτῆρες ἐλευθέρως τὸν ἀέρα εἰςπνέοντες. ὀφθαλμὸς οὔπω μὲν χαροπός, χαροπώτερον δὲ μελαινόμενος, σοβαρόν τε ἅμα καὶ οὐκ ἀκόλαστον βλέπων, οἷον θαλάσσης ἀπὸ κύματος εἰς γαλήνην ἄρτι λεαινομένης. Vgl. Philostr. imag. II, 2 und 7. iun. 1 (ἀναχαιτίζει τὴν κόμην, zurückgestrichenes langes Haar) heroic. 19, 5. Liban. ecphr. 6. Aus Athen. XII, 551 D folgt, dafs man ihn sehr lang und schmächtig bildete; die Byzantiner geben ihm lange Schenkel, entwickelte Brust, blondes Haar (Rhein. Jahrb. 53, 33). Eine Statue in Konstantinopel schildert Christodor. ecphr. 291: Αἰχμήτης δ'ἀνίουλος ἐλάμπετο δῖος Ἀχιλλεύς, γυμνὸς ἐὼν σακέων· ἐδόκευε μὲν ἔγχος ἑλίσσειν δεξιτερῇ, σκαιῇ δὲ σάκος χαλκεῖον ἀείρειν, σχήματι τεχνήεντι· μόθου δ'ἀπέπεμπεν ἀπειλὴν θάρσει τολμήεντι τεθηγμένος· αἱ γὰρ ὀπωπαὶ γνήσιον ἦθος ἔφαινον ἀρήιον Αἰακιδάων. Obgleich nun seine Bildnisse im Altertum so häufig gewesen sein müssen, dafs man nach Plin. 34, 18 eine ganze Gattung *(nudae tenentes hastam ab epheborum e gymnasiis exemplaribus)* zur Römerzeit als *statuae Achilleae* bezeichnete, so ist doch unter den erhaltenen keines als sicher erwiesen, weil die idealen Formen Achills von denen des Ares (s. Art.) nicht leicht zu scheiden sind. (Das zornige, leidenschaftliche Wesen des Achill wird mit dem des Ares schon bei Homer X 131 verglichen: ἶσος Ἐνυαλίῳ κορυθάικι πολεμιστῇ.) Besonders erwähnt wird bei Paus. 10, 13, 3 eine Gruppe, welche die Pharsalier weiheten, Achill zu Pferde, Patroklos daneben laufend; der Kopf erscheint auch auf thessalischen Münzen. Einen berühmten Achill gab es von dem Erzgiefser Silanion, Plinius 34, 82.

Um so zahlreicher sind die auf Achills Leben bezüglichen Darstellungen, besonders auf Vasen und Reliefs, denen meist bedeutendere Originale zu Grunde liegen mögen. Indem wir uns auf eine kleine Auswahl des Bemerkenswertesten beschränken, verweisen wir besonders auf Overbecks Galerie heroischer Bildwerke und die andern unter ›Kunstmythologie‹ genannten Schriften und Denkmälersammlungen.

Einen allerdings ziemlich späten Cyklus von Darstellungen aus Achills Leben bietet eine Marmortafel im capitolinischen Museum von etwa 1 m Durchmesser, gewöhnlich als Brunnenmündung bezeichnet, deren Form in kleinster Fassung neben den Bildern in besserer Abteilung wir hier nach Mus. Capitol. IV, 17 (in der Anordnung etwas verändert) wiederholen (Abb. 5). Wenn das Ganze seiner Zeit wirklich Schulzwecken gedient haben sollte, so würde diese Verwendung jetzt gerechten Bedenken unterliegen. Von oben links beginnend, finden wir zunächst die Wochenstube: Thetis auf dem (spät-römischen) Lager sitzend, den Milchgehalt der Brust prüfend, daneben eine Magd, den Neugeborenen badend. Dann folgt die Eintauchung in die Styx, worüber s. unten; die Übergabe durch Thetis an den sehr jugendlichen Cheiron. Unterricht im Bogenschiefsen; der junge Achill hat einen Löwen getroffen, der



5 Achills Leben.

erschreckt davonspringt. Die dritte Reihe enthält die Entdeckung auf Skyros: Achill, noch in Weiberkleidern, hat Schild und Schwert ergriffen; Deidamia sucht ihn zurückzuhalten, während anderseits Diomedes mit dem Schwerte durch Handbewegung ihn folgen heifst und ein Flötenspieler kriegerische Weisen ertönen läfst, daneben ein Flufsgott. Links sehen wir Deidamia fast entblöfst auf dem Ruhebett, eine Dienerin (oder Schwester) eilt herbei — etwa um Achills bevorstehenden Weggang zu melden? Dann müfste die ihn zurückhaltende Frau eine andre sein. (Weiteres über diese Scene unten.) In der letzten Reihe links Kampf Achills mit Hektor vor dem skaiischen Thore; der daliegende Troer mit phrygischer Mütze bezeichnet nur die Niederlage seines Volkes. Rechts schleift Achill den Leichnam Hektors, Nike mit Palmzweig und Kranz eilt ihm voran; ein Troer an der Mauerbrüstung (schwerlich ist Hekabe gemeint) erhebt klagend die Hand (oder streckt warnend einen Finger empor). Ähnliche cyklische Zusammenstellungen finden sich auf mehreren Sarkophagen, in Barile und in Petersburg (Overbeck, H. Gal. 285 und 288), in London (Arch. Ztg. 1862, 341*), auf dem Capitol (Overbeck ebendas. 290 N. 12), und in 12 Scenen auf einem kürzlich gefundenen bronzenen Beschlage eines Götterwagens *(tensa)*, jetzt auf dem Capitol; s. Bulletino archeol. communale. Roma 1877 V, tav. 12 ff.

Übergehend zu einzelnen Lebensmomenten ist zunächst zu bemerken, dafs die uns so geläufige Eintauchung des Kindes in die Styx, wie in der Litteratur (zuerst Stat. Achill. I, 269), so auch in der Kunst sehr spät vorkommt; wir kennen nur die erwähnte capitolinische Brunnenmündung, wo Thetis den Knaben über dem Fufsgelenke festhaltend mit dem Kopf in das Wasser taucht, welches der daneben sitzende bärtige Flufsgott (im Widerspruch mit dem Geschlechte der Quelle) aus seiner Urne ergiefst. Dagegen findet sich schon auf Vasen ältester Gattung (zehn zählt Benndorf, Griech. Vas. S. 86 auf) die Hinführung und Erziehung bei Cheiron. So z. B. Overbeck, Her. Gal. 14, 2: der etwa siebenjährige nackte Knabe trägt in der einen Hand einen Reifen zum Spielen, die andere bietet er dem Kentauren, der würdig dasteht und einen mit erlegten Hasen behängten Baumstamm hält; Peleus und Thetis im Reisekostüm, von dem Viergespann herabgestiegen, übergeben den Sohn. Der Kentaur unterweist weiter den Knaben im Bogenschiefsen, läfst ihn auf seinem Rücken reiten und schenkt ihm als Lohn für die Jagdbeute Äpfel und Honig; letzteres bei Philostr. II, 2. Den Unterricht im Leierspiel stellt ein schönes pompejanisches Wandgemälde vor (Abb. 6, hier nach Zahn III, 32), auf welchem Achill schon fast als Jüngling erscheint und dem Alten, der ihn in der Haltung des Plektron unterweist, aufmerksam zuhört. Die Stellung der Gruppe ist ebenso schön wie der Farbeneffekt der lichten Knabengestalt neben dem bräunlichen Tierkörper des Waldmenschen; nur die saalartige Architektur wirkt störend ein. Mehrfache Wiederholungen finden sich auf Gemmen. — Achilleus auf Skyros, worüber Sophokles und Euripides Tragödien schrieben, malte schon Polygnot in der Pinakothek der athenischen Propyläen, Paus. 1, 22, 6; doch findet sich der Gegenstand auffallenderweise nicht auf Vasenbildern.

6 Achill und Chiron.





7 Achills Abschied von Skyros.

Athenion (etwa 300) malte nach Plin. 35, 134 *Achillem virginis habitu occultatum Ulixe deprehendente*, worauf vielleicht mehrere sehr bewegte pompejanische Gemälde zurückzuführen sind. In bedeutender Anzahl sind uns Sarkophagreliefs erhalten (Abhandlung von Jahn, Arch. Beitr. S. 352 ff.), welche den dankbaren Gegenstand (dem selbst Goethe Aufmerksamkeit schenkte, s. Boas, Nachträge III, 194) mit mannigfachen Variationen und Einzelheiten darstellen. Zu der Abbildung eines vaticanischen Sarkophags (Abb. 7, nach Visconti Mus. Pio-Clem. V, 17) vergleiche man zunächst Statius Achill. II, 200: *jam pectus amictu laxabat, quum grande tuba, sic jussus, Agyrtes insonuit; fugiunt disiectis undique donis implorantque patrem commotaque proelia credunt. Illius intactae cecidere a pectore vestes. Jam clipeus breviorque manu consumitur hasta* etc. In der Mitte steht Achill fast entblöfst; er hat das Weibergewand zurückgeworfen, den Wollkorb umgestürzt und die Lanze ergriffen, auf den Helm setzt er den Fufs. An seine linke Seite schmiegt sich erschreckt Deidamia, das Gewand überziehend und den nebenstehenden Odysseus abzudrängen suchend. Zwischen beiden Hauptpersonen ein Knabe, früher als Eros angesehen, jetzt richtiger als Pyrrhos, der den Vater ängstlich und zärtlich umfafst. Odysseus, über die unerwartete Einmischung der Jungfrau erstaunt, legt sinnend die Hand ans Kinn; hinter ihm bläst Agyrtes; der jugendliche Diomedes ist bereit das Schwert und den Panzer dem Achill zu reichen, von dem ihn nur das künstlerische Gesetz des antiken Reliefs trennt. Die linke Seite wird von fünf Töchtern des Lykomedes eingenommen, die ihr Erstaunen durch Blicke und Geberden ausdrücken, zum Teil fliehen, wie man an den flatternden Gewändern sieht; sie haben Musikattribute in den Händen, auf andern Darstellungen auch Spindeln. — Auf einem der Sarkophage ist Deidamia knieend vor Achill, auf andern ist Lykomedes selbst gegenwärtig und Nestor gehört zur Gesandtschaft; so namentlich auf dem berühmten des sog. Alexander Severus im Capitol, auf dessen Nebenseite Achill Abschied nimmt in Gegenwart der entsagenden Geliebten.

Der Abschied von Peleus, von Thetis und von dem Grofsvater Nereus findet sich auf Vasen. Eine erhebliche Vermehrung dieser Scenen hat durch Brunns Deutungen in den Troischen Miscellen I, 61—73 stattgefunden, der z. B. das Bild bei Overbeck XVI, 2 mit Recht nicht auf Briseis, sondern wegen des

einfachen Frauenkleides und des der Matrone gebührenden Kopftuches (ebenso wie im folgenden Bilde) auf Thetis bezieht. Ferner deutet er hierher eine ganz vollendete Zeichnung (Abb. 8, hier nach Gerhard, Auserl. Vas. III, 200), welche früher auf den Eingang des 24. Buches der Ilias bezogen wurde. Man sah darin nämlich Hermes »einem jugendlichen, gerüsteten Krieger, in dessen glänzender Erscheinung der unbefangene Blick sofort die Gestalt des Achill erkennen wird« im Auftrage des Zeus den Befehl überbringen, Hektors Leiche dem Priamos auszuliefern; daneben Briseis. Und da bei Homer (Ω 122) Thetis diese Botschaft bringt, so motivierte man die abweichende Wendung mit dem Hinweise auf die Tragödie des Äschylos, in deren Eingangsscene Achill tief verhüllt nur wenige Worte mit Hermes wechselt. Dem gegenüber fragt Brunn: »Wie kann in der angenommenen Scene Achill in kriegerischer Rüstung den Hermes bei sich empfangen, wo an Kampf nicht zu denken ist?« Auch Briseis erkennt er dabei als überflüssig, dagegen ihre Tracht eher für Thetis passend, sowie auch »jene halb sinnende, halb trauernde Haltung, die in dem Stützen des Kinnes auf die rechte Hand, während der Ellbogen auf der andern Hand ruht, in nicht wenigen Kunstwerken typische Geltung erhalten hat«. Mit ihr hat Achill über den Ratschlufs des Zeus in betreff des troischen Krieges, welchen Hermes überbrachte, geredet; er hat sich zu entscheiden zwischen der Liebe zur Mutter und den Forderungen der Botschaft. »Jetzt ist der Entschlufs gefafst; indem er sich von der besorgten Mutter wegwendet, reicht er dem Hermes die Rechte, um zu sagen: ich folge deinem Rufe. Denn nicht Begrüfsung oder Abschied, sondern das Geben eines Versprechens wird durch das Handreichen ausgedrückt (vgl. Eur. Hel. 789—838; Overbeck, Her. Gal. XXI, 1, wo Penthesileia dem Priamos Hilfe verspricht). Welchem Ruf Achill folgen wird, kann nun nicht mehr zweifelhaft sein.« — Brunn hat a. a. O. aufser diesem einfachen noch drei andre reicher mit Figuren ausgestattete Bilder dem Kreise der Darstellungen vom Auszuge des Achill vindiziert: unter diesen eins bei Overbeck, Her. Gal. XVIII, 2, wo Achill dem greisen Nestor die Hand reichend verspricht (vgl. Homer Η 127 und Λ 768), ihm in den Krieg zu folgen, während Phoinix und Antilochos schon den Wagen bestiegen haben; ferner das Gemälde des Epigenes, abgebildet Annal. Inst. 1850 tav. H. I. mit 8 Figuren, deren Zusammenfindung bei diesem Anlafs eine feine Reflexion der Maler voraussetzt.



8 Achill gegen Troia aufbrechend.

Wenn Abschiedsscenen griechischer Heroen häufig in späterer Zeit durch ihre typische Form ins Genrehafte ausarteten, so ist die Scene des **Brettspiels mit Aias**, für welche ein mythisches Faktum nicht vorliegt, noch mehr dahin zu rechnen; s. »Mythische Genrebilder«. Fast möchte man unter dieselbe Rubrik auch ein andres, durch ausgezeichnete Schönheit berühmtes Denkmal bringen, die Schale des Sosias in Berlin, eine Trinkschale des strengen rotfigurigen Stils von sorgfältigster Zeichnung (Abb. 9, hier nach Mon. Inst. I, 24). Wir sehen auf dem Innenbilde der Schale Patroklos am linken Arme durch einen Pfeil, der noch daneben liegt, verwundet, und Achill mit geschickter Hand beschäftigt, einen Verband anzulegen. Achill ist mit Helm und Panzer gerüstet; Patroklos hat an Stelle des Helms nur eine Lederkappe auf dem Kopfe; überdies ist er als Bogenschütz gedacht, wie der über seine Schulter ragende Köcher zeigt. Welcker (Alte Denkmäler III, 413 ff.) hat mit Wahrscheinlichkeit die Scene auf den ersten mysischen Feldzug und die Schlacht gegen Telephos am Kaikos bezogen, wo nach Pind. Ol. 9, 70 ff. beide allein Stand hielten und Achill den Patroklos, seinen gewaltigen Sinn erkennend (βιατὰν νόον), zu seinem unzertrennlichen Waffengefährten machte (ἐξ οὗ Θέτιός γ'οὐλίῳ γόνος νιν ἐν Ἄρει παραγορεῖτο μήποτε σφετέρας ἄτερθε ταξιοῦσθαι δαμασιμβρότου αἰχμᾶς). Die Worte Pindars selbst lassen vermuten, dafs Patroklos verwundet wurde, was die Kyprien (Schol. Ven. Iliad. Α 56) weiter ausgeführt haben mochten. Dafs Achill die von Cheiron gelernten wundärztlichen Künste dem Freunde lehrte, wissen wir aus Homer Λ 831;



9 Achill heilt Patroklos.

wie denn ja auch die Heilung des **Telephos** (s. Art.) durch den Rost seiner Lanze ebendort vorkam.

Der Hinterhalt Achills gegen **Troilos** und die Begebenheiten, welche in den Kreis der **Ilias** fallen, finden unter ›Troilos‹ und ›Ilias‹ ihre Stelle; das fernere unter ›Amazonen‹ und ›Memnon‹. Seinen Tod anlangend, so scheint der Moment selbst von der älteren Kunst nicht zum Vorwurf gewählt zu sein (vgl. Overbeck, Her. Gal. 537 ff.); nur einige geschnittene Steine stellen den hinsinkenden Helden dar. Dagegen bezieht man auf den **Kampf um Achilleus' Leiche** jetzt allgemein die westliche Giebelgruppe der aiginetischen Bildwerke, über welche unter ›Bildhauerei, archaische‹ gehandelt wird. Die sog. Pasquinogruppe, welche ebenfalls mehrfach auf Aias mit dem Leichnam Achills gedeutet ist, behandeln wir unter ›Ilias‹ als auf Patroklos' Fall bezüglich. Sicher dagegen ist durch Inschriften und interessant zur Vergleichung mit der aiginetischen Giebelgruppe ein archaisches Vasengemälde aus Vulci, welches wir als ein charakteristisches Beispiel ältester Vasenmalerei nach Mon. Inst. I, 51 hier wiedergeben (Taf. I, Abb. 10), unter Beifügung der präzisen Beschreibung Overbecks Her. Gal. 540: ›Das Bild läuft rund um den Bauch des Gefäfses; in der Mitte der Vorderseite, also der ganzen Komposition, sehen wir Achilleus' noch ganz gerüstete Leiche, welche starr am Boden liegt. Der Kampf hat schon eine Zeit lang geschwankt; denn Glaukos hat, von Paris' reichlich geschossenen Pfeilen gedeckt, soweit vordringen können, um der Leiche einen Strick oder eine Schlinge um das Bein zu werfen, ähnlich wie auch an Patroklos' Bein Hippothoos (P 289 f.) einen Strick befestigt, an dem er dieselbe auf die Seite der Troer zu ziehen eben sich bemüht. Dies freilich vergebens; denn von Athene, welche mit gewaltigen Schlangen an der Ägis dasteht, mit neuem Mut und rascherer Kraft gestärkt, stürzt eben der gewaltige Telamonier Aias mit grofsen Schritten heran und bohrt die Lanze unter dem Harnisch in Glaukos' Weiche, so dafs der Held, tödlich verwundet, rechts überstürzt und zusammenbricht. Bei Aias' Nahen entflieht Paris eilenden Laufes und zieht sich, noch zurückblickend und noch einen Pfeil auf der Senne, gegen Äneas und noch einen zweiten Lanzner, nach Quint. 3, 214 (Γλαῦκός τ'Αἰνείας τε καὶ ὀβριμόθυμος 'Αγήνωρ), etwa Agenor, zurück, welche Aias entgegen mit geschwungenen Lanzen heraneilen, Glaukos' Tod zu rächen. Wie Paris ist auch ein andrer, hier Leodokos benannter Troer dem Telamoniden gewichen, dessen Speer aber den Fliehenden erreicht und in den Hals getroffen hat, so dafs er dumpf hinkrachet im Fall. Ein neuer Gegner aber, Echippos, dessen Name an die Τρῶες ἱππόδαμοι erinnert, und der als Vertreter der Masse des troischen Fufsvolkes hier stehen mag, dringt hinter Äneas und seinem Genossen ebenfalls mit gezückter Lanze gegen den unter Athenes mächtigem Schutz furchtlos allein kämpfenden Aias heran. Denn ein treuer und starker Mitkämpfer, Diomedes, ist, an der Hand verwundet, von seiner Seite gewichen, und wird am linken Ende des Bildes von seinem treuen Sthenelos, der aufserhalb des Schlachtgewühles Helm und Schild abgelegt hat, verbunden. Es ist eine Mannigfaltigkeit, eine Lebendigkeit der Motive in diesen häfslichen schwarzen Figuren, wie man sie selbst nicht in vielen der besten Vasenbilder, von den späteren Reliefs ganz zu schweigen, wiederfindet.‹ Das wahrscheinlich aus altchalkidischer Fabrik stammende Bild mag dem 6. Jahrhundert angehören und schliefst sich wahrscheinlich so eng an des Arktinos Epos an, wie es der Malerei gestattet war. Übrigens findet sich die ganze Kampfscene nicht eben häufig auf Vasen; wogegen zahlreiche Bilder dieser Gattung das Davontragen der Leiche veranschaulichen und zwar fast regelmäfsig



11 Ajax mit Achills Leiche.

so, dafs Aias den meist noch gerüsteten Körper über die Schulter genommen hat; z. B. auf einem Nebenbilde der Françoisvase (hier nach Mon. Inst. IV, 58) in altertümlich derbem Realismus (Abb. 11), aber höchst lebensvoll in den schlaff herabhängenden Gliedern, während das lange Haar konventionell und steif gebildet ist. Die Veränderung dieser für die Plastik unbrauchbaren Situation verdankt man deshalb wohl dem Erfinder der oben erwähnten Pasquinogruppe, dessen Verdienst durch solche Beobachtung in noch helleres Licht gesetzt wird.

Ursprünglich ein Meergott, wie die Kultusstätten verraten, wurde Achill schon bei Arktinos unsterblich und von Thetis selbst aus dem Scheiterhaufen nach der (lichten) Insel **Leuke** getragen, die man später an der Donaumündung wiederfand. Diese Verklärung im Elysium am Rande der Erde (δ 561) steht im Gegensatze zum dunkeln Hades, wie die Weifspappel (λεύκη) zur Schwarzpappel, welche am Hades wächst (αἴγειροι κ 510). Hauptstellen über

diese Ansiedlung aller Hauptthelden: Hesiod. Opp. 168, Pind. Ol. 2, 60—80, das Skolion des Kallistratos bei Athen. 15, 695, welche die Ausbreitung dieser Unsterblichkeitslehre beweisen; ebenso die Anspielungen, namentlich Eur. Iph. Taur. 435 ff., wozu Köchly über die Rennbahn des Achill (δρόμος), seinen Tempel und seine Vermählung mit Helena (Paus. 3, 19, 11) das Wichtigste anführt. Auf diese Fahrt nach der Insel Leuke (Θέτις ἐκ τῆς πυρᾶς ἀναρπάσασα τὸν παῖδα διακομίζει) bezog man früher allgemein das grofse Gruppenwerk des Skopas, später in Rom an einem Neptunstempel befindlich, bei Plin. 36, 26: *in maxima dignatione delubro Cn. Domitii in Circo Flaminio Neptunus ipse et Thetis atque Achilles, Nereides supra delphinos et cete aut hippocampos sedentes, item Tritones chorusque Phorci et pistrices ac multa alia marina, omnia eiusdem manu, praeclarum opus, etiam si totius vitae fuisset.* Die zahlreichen Züge von Nereiden (s. Art.) auf Sarkophagen scheinen diese Deutung auf Palingenesie zu unterstützen. Indessen haben Welcker, Bonner Kunstmus. 34 und Brunn, Künstlergesch. I, 322 sich für die Überbringung der Waffen des Hephästos entschieden, wobei die grofsartige Ausführung allerdings weit über die einfache Angabe Homers (Τ Anfang) hinausgeht, und die Anwesenheit Poseidons Schwierigkeiten macht. (Für die alte Ansicht stimmen: Bursian, Hallesche Encyklop. LXXXII, 456 und Heydemann, Gratulationsschrift für das röm. Institut 1879, 9; Petersen, Ann. Inst. 1860, 396.) Welcker, Alte Denkm. I, 204 vermutet, die Gruppe habe ursprünglich im Giebelfelde eines Poseidontempels gestanden, wo der Gott die Mitte einnahm und über Thetis und Achilleus, die zu seinen Seiten standen, hervorragend (etwa auf einem Felsberge stehend), bis zur Spitze hinaufreichte; auf beiden Seiten die Züge der Nereiden und Tritonen. [Bm]

Ackerbau. Die Pflege der Landwirtschaft ist bei Griechen und Römern ein uraltes, von den indogermanischen Vorfahren her überkommenes Erbteil. Ackerbau und Viehzucht finden wir bereits in den Homerischen Gedichten als die Grundlage der gesamten staatlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse; die Beschäftigung damit gilt so wenig als eines freien Mannes unwürdig, dafs auch die Fürsten sich nicht scheuen, persönlich an den mannigfaltigen praktischen Verrichtungen der Landwirtschaft sich zu beteiligen. Diese hohe Bedeutung, wenn auch mit den entsprechenden Modifikationen im Betriebe, hat der Ackerbau in Griechenland auch in den historischen Zeiten beibehalten, trotzdem der Boden von Hellas an und für sich demselben nicht gerade günstig ist. Aber das vorzügliche Klima trug dazu bei, die Bemühungen der Bevölkerung auch bei weniger fruchtbarem Boden zu unterstützen; dazu suchte man durch sorgsamste Pflege, durch künstliche Bewässerung vermittelst oft sehr umfangreicher Drainierungsanlagen (Theophr. de caus. pl. III, 6, 3), durch eifrige Düngung (Hom. Od. XVII, 298) u. s. w. die Ertragsfähigkeit des Landes möglichst zu steigern. Noch heute zeigen im Peloponnes künstliche Terrassen an Berglehnen, wie mühsam man jeden kulturfähigen Platz für den Anbau zu gewinnen suchte; die Anlage zur Entwässerung sumpfiger Terrains, zur Regulierung der oft Überschwemmung drohenden Gebirgswässer, wie anderseits in trockenen Gegenden zur Gewinnung regelmäfsiger Bewässerung u. s. w., sind uns teils durch die Nachrichten der Alten selbst, teils durch noch erkennbare Reste bezeugt; ebenso wissen wir, dafs die Verteilung des Wassers an einzelne Grundstücke durch Kanäle und Gräben, sowie die Aufsicht über die vorhandenen Anlagen und deren Benutzung seitens der Grundbesitzer vielfach unter staatlicher Aufsicht stand und einer besonderen Behörde anvertraut war (ὑδάτων ἐπιστάται, Plut. Them. 31; vgl. Plat. Legg. VIII, 844 A).

Wie diese Einrichtungen zum Teil schon in eine sehr frühe Zeit zurückreichen, so waren auch die verschiedenen praktischen Thätigkeiten, welche zur Bestellung des Feldes, zur Ernte u. s. w. gehören, bis in die späten Zeiten hinein durchaus gleichartig der Methode, welche wir in unsern frühesten Nachrichten über den Ackerbau beobachtet finden. So eifrig sich auch die Wissenschaft der Landwirtschaft annahm, wie uns namentlich die botanischen Schriften des Theophrast und die Werke der Geoponiker zeigen, so dafs man nach dieser Seite hin sicherlich einen Fortschritt im Laufe der Jahrhunderte annehmen darf, so stabil ist dagegen das beim Ackerbau angewandte praktische Verfahren und die zur Verwendung kommenden Geräte. Das Pflügen und die Konstruktion des Pfluges tritt uns daher bereits bei Homer und Hesiod so entgegen, wie wir es später unverändert in allen Nachrichten der Schriftsteller wiederfinden. Der griechische Pflug (ἄροτρον) wird uns in seinen einzelnen Teilen am eingehendsten beschrieben bei Hesiod opp. e. d. 427—436 und 467—469. Er stimmt in seiner Bauart und Leistung weniger mit dem modernen Pfluge, als mit dem sog. Hakenpflug, wie er noch heut in Indien vielfach im Gebrauche ist, überein. Namentlich fehlte ihm das Streichbrett, welches beim modernen Pfluge dazu dient, die gelockerte Erde einer ganzen Furche nach derselben Seite hinfallen zu lassen; der antike Pflug lockerte also nur die Erde auf und auch dies wahrscheinlich unvollkommen, da häufig noch nach dem Pflügen gröfsere Erdschollen mit einem besonderen Werkzeuge zerschlagen werden mufsten. Seine Hauptteile sind: der Scharbaum (ἔλυμα), wozu man nach Hesiods Angabe Eichenholz nahm; am vorderen Ende desselben ist die eiserne Pflugschar (ὕνις) mit der νύμφη genannten Spitze befestigt; am hintern

Ende ist die Pflugsterze (ἐχέτλη) angebracht, mit welcher der Pflügende den Pflug führt und das Eisen in die Erde niederdrückt; der Griff derselben heifst χειρολαβίς; die Stelle, wo die Sterze im Scharbaum befestigt oder verfalzt ist, vielleicht auch ein besonderes dazu dienendes Stützholz, heifst ἀλύη. In die Mitte des Scharbaumes ist oben das nach Hesiod von Hagebuche herzustellende Krummholz (oder Krümmel), γύης, eingezapft, welches den Pflugbalken bildet; derselbe steht am obern Ende durch Bänder oder Klammern mit der Deichsel in Verbindung, dem ἱστοβοεύς, mit der vermutlich gebogenen Spitze, κορώνη genannt; hier wurde vermittelst eines hölzernen Nagels (ἔνδρυον) das Joch befestigt, welches den pflügenden Stieren auf den Nacken, dicht unter die Hörner gelegt, und durch Riemen, die um die Wurzeln der Hörner und um die Stirn herumgingen, festgebunden wurde, so dafs die Ochsen wesentlich mit dem Kopfe zogen. Bei dem so konstruierten Pfluge unterschied man nun (vgl. Hesiod. l. l. 432: δοιὰ δὲ θέσθαι ἄροτρα, πονησάμενος κατὰ οἶκον, αὐτόγυον καὶ πηκτόν, ἐπεὶ πολὺ λώϊον οὕτω) zwei Arten: den einfachen, nicht zusammengesetzten, ἄροτρον αὐτόγυον genannt, wobei das Krummholz (γύης) mit der Deichsel aus e i n e m Stück bestand; und den zusammengesetzten, ἄροτρον πηκτόν, wobei Krummholz und Deichsel aus zwei besonderen Stücken hergestellt waren. (Diese Erklärung, welche Nowacki, Deutsche Revue 1882 II, 351, Anm. gegeben hat, stimmt mit den Erklärungen der alten Grammatiker durchaus überein und ist daher der früher gangbaren, wonach das ἄροτρον αὐτόγυον ganz und gar aus einem Stück gearbeitet war, wie Jahn, Sächs. Ber. 1867 S. 82 und Büchsenschütz, Besitz und Erwerb S. 303 annehmen, vorzuziehen.) Diese sehr einfache Konstruktion des griechischen Pfluges wird uns durch alte Vasenbilder in sehr deutlicher Weise veranschaulicht. Taf. I, Abb. 12 a, b (nach Gerhard, Trinkschalen u. Gefäfse Taf. 1, 1), das Innenbild einer schwarzfigurigen vulcentischen Schale des Berliner Museums, welche durch Inschrift als Fabrikat des Töpfers Nikosthenes bezeichnet ist, zeigt uns drei hintereinander gehende Pflüger. Die Pflüge sind mit je zwei Rindern bespannt (genauere Angabe der Anschirrung fehlt); man unterscheidet an ihnen deutlich die Hauptteile, obgleich scheinbar Scharbaum, Sterze und Krummholz aus e i n e m Stück Holz gefertigt sind, was aber nur Folge von Flüchtigkeit des Vasenmalers ist; hingegen sind die Riemen, welche Krummholz und Deichsel verbinden, überall deutlich angegeben. Hinter jedem Pfluge geht ein Pflüger, welcher mit der einen Hand (es ist zweimal die rechte, einmal die linke Hand) den Handgriff der Pflugsterze dirigiert, während er mit der andern einen langen, spitzen Stecken hält zum Antreiben der Rinder. Hinter einem der Pflüger geht ein Sämann, welcher den Korb mit dem Saatkorn am linken Arme hängen hat, während die zur Faust geballte Rechte wohl als zur Aussaat bereit zu denken ist; er ist, gleich den drei Pflügern, bärtig und nackt (entsprechend der Vorschrift des Hesiod l. l. 391: γυμνὸν σπείρειν, γυμνὸν δὲ βοωτεῖν, γυμνὸν δ'ἀμάαν). Etwas oberhalb sind zwei andre, ebenfalls unbekleidete Männer, von denen der eine auch eine lange Stange führt, die er nach Art eines Speeres ausgelegt hat, mit mehreren Rehen zu sehen; aufserdem erblickt man, teils am Boden, teils in der Luft, in unverhältnismäfsig grofsen Dimensionen, eine Schildkröte, zwei Eidechsen und einen abenteuerlich gestalteten Vogel. Die drei Pflüger hintereinander erinnern daran, dafs bei Homer auf einer der Darstellungen des Achillesschildes (Il. XVIII, 541 ff.) das Pflügen in der Weise beschrieben wird, dafs die Pflüger alle hintereinander auf derselben Breite ackern und der erste an der Kehre so lange warten mufs, bis der letzte ebenfalls das Ende der Furche erreicht hat, wobei sie dann zuweilen durch einen Trunk vom Herrn gestärkt werden. Taf. I, Abb. 13 a, b (nach Jahn, Sächs. Ber. 1867 Taf. 1, 2) ist ein schwarzfiguriges Bild einer im Louvre befindlichen Schale aus der ehemals Campanaschen Sammlung. Auf der einen Seite sehen wir zunächst einen mit zwei Maultieren bespannten Pflug, dessen Sterze ein Mann mit der rechten Hand leitet, während er mit dem linken Fufs auf den Pflug tritt, um ihn tiefer in den Erdboden eingreifen zu lassen; mit der Gerte in der Linken treibt er die Tiere an. Hinter ihm folgen zwei aufeinander zugehende Männer, von denen der zweite sich umwendet nach einem ebenfalls mit Maultieren bespannten zweiräderigen Karren, auf dem zwei verschlossene, Amphoren ähnliche Gefäfse stehen; daneben geht der Treiber mit dem Stabe, ein andrer Mann, ebenfalls mit langem Stabe, folgt dem Wagen; die Figur eines Aufsehers oder dergl. schliefst diese Seite der Darstellung ab. Auf der andern sehen wir zunächst ein nicht angeschirrtes Maultier, dahinter einen Mann mit dem Saatkorb am Arme; ein andrer kommt ihm in lebhafter Bewegung entgegen. Darauf folgt ein mit zwei Rindern bespannter Pflug, an welchem der Pflüger, in entsprechender Stellung wie der erste, thätig ist; hinter diesem folgt, in entgegengesetzter Richtung, ein mit der Hacke die aufgelockerten Erdschollen zerschlagender Mann; nach ihm zwei andre Männer, deren Haltung keine bestimmte Erklärung zuläfst. Auch diese Vorstellung ist in ihrer Art lehrreich; sie zeigt uns nicht nur, wie jene, die Verbindung des Säens mit dem Pflügen, sondern auch die Verwendung der Maultiere neben den Rindern; mit Recht macht Jahn darauf aufmerksam, dafs erfahrene alte Landwirte rieten, für die schwerere Arbeit des Aufreifsens des Bodens die kräftigeren Rinder vorzuziehen, für die leichtere des Nachpflügens aber

die rascheren Maultiere zu nehmen (nach Eustath. ad Iliad p. 810, 61); auch die Anwesenheit des Arbeiters mit der Hacke deutet darauf hin, dafs hier eine schwierigere Arbeit verrichtet wird. Beachtenswert ist auch der Unterschied in der Anschirrung der Zugtiere, indem nämlich die Stiere das Joch auf dem Nacken liegen haben, die Maultiere aber mittels eines breiten, über Brust und Nacken gehenden Gurtes an die Deichsel festgebunden und am Kopfe



14 Kora mit dem Pfluge.

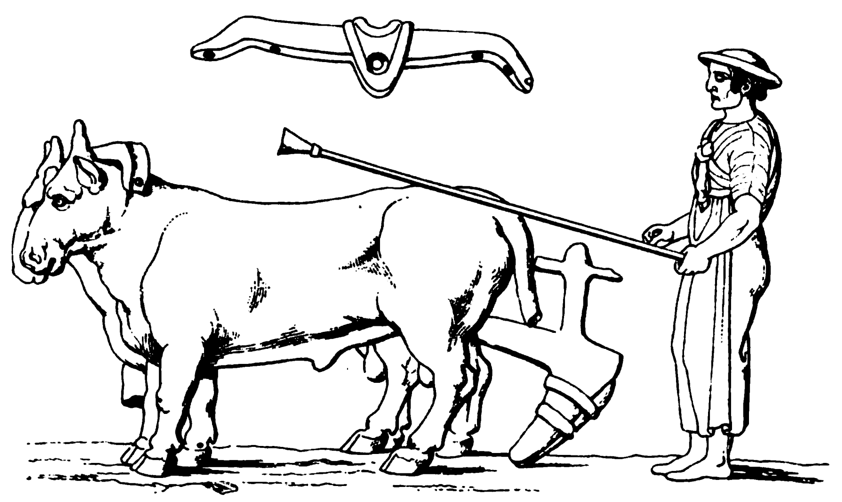
aufgezäumt sind. Abb. 14 (nach Élite ceramogr. III, 64), eine Frau (Kora) mit einem Pfluge in der Hand, ist von einem rotfigurigen Krater aus Kumae mit Darstellung des Triptolemos entnommen; man erkennt an diesem Pfluge sehr deutlich die Befestigung der Pflugschar am Scharbaum vermittelst Riemenwerk.

Beim Pflügen wurde besonders darauf gesehen, dafs möglichst gerade Furchen gezogen wurden (Hom. Od. XVIII, 365 ff.). Gepflügt wurde dreimal im Jahre: die erste Furche wurde im Frühling gezogen, die zweite im Sommer, die dritte im Herbst; bei letzterer erfolgte zugleich die Aussaat. Da die Egge erst in späterer Zeit vorkommt, so folgten die Säleute den Pflügern unmittelbar, wobei bisweilen etwa noch blofsliegende Samenkörner vollends mit Erde bedeckt wurden, zu welchem Zwecke dem Säenden ein Arbeiter mit einer Schaufel folgte. Das bestellte Feld ruhte dann im Winter; im Frühling wurde der Boden mit der Hacke nochmals etwas gelockert; im Sommer jäteten Frauen oder Knechte das Unkraut aus. Bei der Ernte bediente man sich zum Schneiden des Getreides der halbkreisförmigen Sichel, womit man die Halme entweder ganz unten am Boden oder weiter oberhalb abschnitt; die Schnitter teilten sich dabei in zwei Haufen, welche von beiden Enden aus das Kornfeld in Angriff nahmen und schliefslich in der Mitte zusammentrafen. Bei Homer (Il. XVIII, 550 ff.) tragen Kinder die einzelnen abgemähten Bündel dann in Garben zusammen; zum Sammeln des abgeschnittenen Getreides bediente man sich später einer Harke. Man schaffte das Getreide sodann nach der meist im Freien gelegenen, festgestampften Tenne (ἀλωά) und breitete es dort aus. Das Ausdreschen erfolgte in der Regel durch Rinder, Maultiere oder Pferde, welche man im Kreise über die ausgebreiteten Halme herumtrieb (Hom. Il. XX, 495), während aufserhalb der Tenne stehende Treiber ihnen immer neues Getreide unter die Füfse schoben (Xen. Oec. 18, 5). Dem Dreschen folgte dann das ebenfalls auf der Tenne vorgenommene Worfeln, wobei mit einer Schaufel (πτύον) oder Schwinge (λίκνον) bei einigermafsen stark wehendem Winde das ausgedroschene Korn von der Erde in die Höhe geworfen wurde; der Wind führte dann die leichte Spreu über die Tenne hinaus (Hom. Il. XIII, 588; Xen. Oec. 18, 6).

Was das von den Griechen befolgte Feldsystem anlangt, so war dies das sog. Zweifeldersystem, wobei immer auf ein Brachjahr ein Fruchtjahr folgt, wie das schon daraus hervorgeht, dafs, wie erwähnt, die Bearbeitung des Brachfeldes die ganze Zeit vom Frühling bis Herbst in Anspruch nahm. Dreifeldersystem oder Wechselwirtschaft war ihnen nicht bekannt, vielmehr pflanzte man in der Regel dieselbe Getreideart auf demselben Felde wieder an. Wohl aber kam es vor, dafs man auf ärmerem Boden die grüne Saat als Dünger unterpflügte, oder dafs zu gleichem Zweck blühende Bohnen u. dergl. auf dem Brachfelde angepflanzt wurden. — Die hauptsächlich kultivierten Getreidearten waren Gerste und Weizen, welche im Herbst ausgesät wurden, und zwar indem man mit der Gerste den Anfang machte; aufser diesen beiden, vornehmlich zur Brotbereitung benutzten Feldfrüchten pflanzte man noch Spelz, Emmer und Einkorn (Theophr. Hist. pl. VIII, 1, 1), während Roggen (βρίζα) nur im barbarischen Norden Griechenlands bekannt war.

Wie bei den Griechen, so stand auch bei den Römern der Ackerbau in hoher Achtung; namentlich in den besseren Zeiten der Republik widmeten

sich die tüchtigsten Bürger, Staatsmänner und Feldherren, in ruhigen Friedenszeiten der Ausübung desselben, und auch später noch, als es immer seltener wurde, dass der vornehme Römer seine Güter persönlich bewirtschaftete, haben doch Männer von altrepublikanischen Sitten an diesem Brauche der Vorfahren festgehalten und teilweise auch ihre Erfahrungen auf diesem Gebiete in lehrreichen Werken niedergelegt, wovon uns die landwirtschaftlichen Schriften des alten Cato und des Varro heut noch Zeugnis geben. Wir finden daher die Landwirtschaft der Römer noch beträchtlich entwickelter, als die der Griechen, obgleich die dabei zur Verwendung kommenden Geräte im wesentlichen dieselben sind. Namentlich die Vorschriften über die Bewässerung, welche von ihnen in grofsartigem Mafsstabe durchgeführt wurde, sowie über die mannigfaltigen Methoden der Düngung, bezeugen die grofse Sorgfalt, welche der Pflege des Bodens zugewandt wurde. Was den römischen Pflug *(aratrum)* anlangt, so haben sich die Römer in älterer Zeit offenbar nur jenes sehr einfachen Hakenpfluges bedient, welchen uns die etruskischen Denkmäler, namentlich die Urnen mit der Darstellung des Heros Echetlos (s. Art.) häufig zeigen, und der am besten dargestellt ist auf einer etruskischen Bronze aus Arezzo, Abb. 15 (nach Micali, L'Italia avanti il dominio Romano, Fir. 1810 tav. 50). Dieselbe stellt einen Landmann vor, der einen mit zwei Rindern bespannten Pflug lenkt. Der Pflug besteht hier nur aus einem starken, hakenförmig gekrümmten Holze, welches zu gleicher Zeit Krummholz, *bura*, *buris*, und Scharbaum, *dentale*, repräsentiert; unten ist daran durch Klammern oder Ringe die Pflugschar, *vomer*, befestigt; oben, anscheinend aus einem Stück mit dem Krummholz, die mit Griff versehene Sterze, *stiva;* nach vorn ist der Krümmel in die (nicht mit dargestellte) Deichsel, *temo*, auslaufend zu denken. (Vgl. die Beschreibung des römischen Pfluges bei Virg. Georg. I, 169—175.) Der spätere römische Pflug ist aber, wie der griechische, so konstruiert, dafs die verschiedenen Bestandteile alle einzeln gearbeitet und miteinander verfalzt resp. verklammert sind; einen solchen zeigt Abb. 16 (nach Prat, Histoire de la ville, du comté et du marquisat d'Arlon, Atl. pl. 64), ein römisches Relief aus Arlon in Luxemburg; hier erkennt man auch das zwischen Krummholz und Sterze angebrachte Stützholz. Der verbesserte römische Pflug hatte aber aufser diesen Hauptbestandteilen noch verschiedene vervollkommnende Zuthaten: Streichbretter, *aures*, bisweilen auch ein sog. Pflugmesser (auch Sech oder Kolter genannt, *culter*, zum vertikalen Lostrennen der Scholle) u. a. m.; doch sind uns diese komplizierteren Pflüge nur durch vereinzelte Erwähnungen von Schriftstellern (vgl. Pallad. I, 43, 1; Plin. XVIII, 171), nicht durch Denkmäler bekannt. Gepflügt wurde in der Regel mit Rindern, welchen das Joch, wie bei Abb. 15, auf dem Nacken unmittelbar hinter den Hörnern aufgelegt wurde; eine abweichende Art der Anschirrung zeigt Abb. 16. Im gallischen Rätien und in Oberitalien war auch ein Räderpflug in Gebrauch. (Plin. XVIII, 172, wo aber der Name des Pfluges in den Hss. verdorben ist.) — Ferner hatten die Römer noch verschiedene andere Ackergeräte, welche den Griechen unbekannt gewesen zu sein scheinen: so den *irpex* (oder *urpex*), ein Brett mit eisernen Zähnen, womit man den Boden ebnete und Wurzeln oder Unkraut entfernte (Cat. r. r. 10, 2); ferner die eigentliche Egge, *occa* oder *crates dentata* (Gloss. Isid.; vgl. Colum. II, 13, 1); diese wurden ebenfalls von Ochsen gezogen. Dazu kommen dann

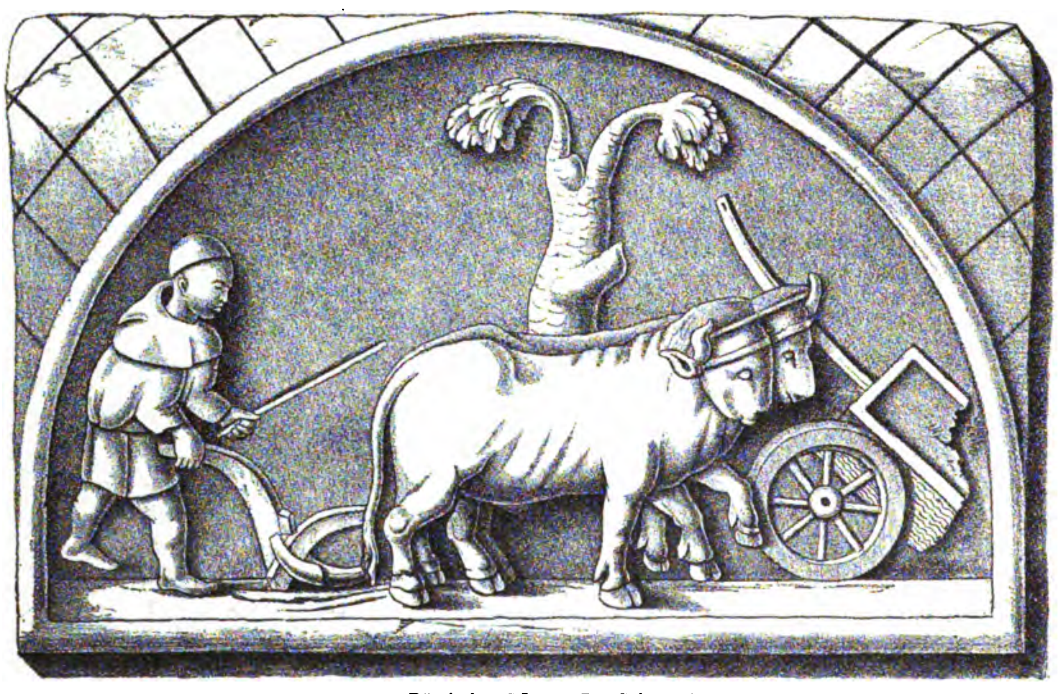


15 Römischer Pflug.

weiterhin die mannigfaltigen beim Feld- und Gartenbau benutzten Hacken, Schaufeln u. s. w., die wir hier übergehen.

Bezüglich der Feldbestellung herrschte bei den Römern so ziemlich die gleiche Methode, wie bei den Griechen; man pflügte dreimal, zuerst im August, nach der Ernte, und zwar in Gestalt quadratförmiger Beete von 120 Quadratfufs (ein halbes *jugerum*); zum zweitenmal im Frühling und zum drittenmal kurz vor der Aussaat. Es herrschte also auch hier das System der Brachwirtschaft. Bei der Ernte schnitt man entweder mit einer Sichel eine Handvoll Halme unmittelbar am Boden ab, oder man bediente sich eines gekrümmten Stockes, an dem die Sichel angebracht war; ja man hatte sogar schon eine, uns ihrer Konstruktion nach freilich nicht bekannte Mähmaschine (Pallad. VII, 2, 2). Das abgemähte Getreide wurde dann nach der Tenne, *area*, geschafft und dort entweder in der oben beschriebenen Weise durch Tiere ausgedroschen oder durch Dreschwagen resp. Schlitten, vornehmlich mit dem *tribulum*, einem unten durch Steinsplitter oder Eisen rauh gemachten Brett, welches mit Steinen beschwert und von Ochsen gezogen wurde (Varr. r. r. I, 52, 1); etwas Ähnliches scheinen das *plostellum Poenicum* und die *traha* gewesen zu sein, deren Konstruktion uns nicht näher bekannt ist (Varr. l. l. Colum. II, 21, 4). Endlich kannte man bereits den Gebrauch des Dreschflegels; und zwar bediente man sich der Tiere zum Dreschen in der Regel dann, wenn das Getreide mit den Halmen geschnitten war, des Dreschflegels aber, wenn nur die Ähren abgeschnitten waren (Plin. XVIII, 298). Dem Dreschen folgte dann das Worfeln, welches wie bei den Griechen mittels der Schaufel, *pala*, *ventilabrum*, oder der Schwinge, *vannus*, geschah (Cat. r. r. 10, 3).

Das am meisten angebaute Getreide war in Italien neben dem in ältester Zeit überwiegenden Dinkel der Weizen; daneben Gerste, die aber als nicht nahrhaft galt. Hafer wurde als Viehfutter gebaut; Roggen *(secale)* galt auch den Römern als Unkraut.



16 Römischer Pflug. (Zu Seite 13.)

Litteratur s. bei Hermann, Griech. Privataltertüm. 3. Aufl. S. 99 f.; Baumstark in Paulys Realencykl. Bd. VI, 568 ff.; A. Nowacki, Deutsche Revue 1882 II, 340 ff. [Bl]

Adonis. Der phönikische und syrische Gott Thammuz (Ezechiel 8, 14 und das. die Ausleger) wurde unter dem Namen Adonis, d. h. der Herr, schon früh nach Griechenland verpflanzt; Hesiod kennt, Sappho besingt ihn. Die gräcisierte Fabel, wie Panyasis sie episch ausführte, im Umrisse bei Apollod. 3, 14, 3. Sie personifiziert handgreiflich den Wechsel der Jahreszeiten: die Blüte der Vegetation wird von dem Sonneneber jäh vernichtet; deshalb beklagte man das Hinscheiden des zarten Jünglings just im Hochsommer, wie aus dem Zusammentreffen mit der Abfahrt der sicilischen Expedition im Jahre 415 hervorgeht. Die Grofsartigkeit

dieser Feier in Athen ist ein schlagender Beweis von der Macht fremdländischer Kulte in den Centren griechischer Bildung, obwohl es schwerlich einen geweihten Tempel für Adonis in ganz Griechenland gab (Paus. II, 19 hat er nur ein οἴκημα, Schol. Arist. Lys. 389); schnellwelkende Blumen, wie Anemonen, die aus seinem Blute entsprossen sein sollten, waren sein Sinnbild; Hetären feierten ihn vorzugsweise, Athen. VII, 292 D, Alciphr. Epist. 1, 39. Erst in Alexandria machte man daraus ein öffentliches Fest mit grofsem Gepränge, wie Theokrits 15. Idylle so anschaulich schildert. Darstellung in einem Vasenfragment vermutet Arch. Ztg. 1873 S. 65.

Die bildenden Künstler der besseren Zeit hatten hiernach nicht sehr ernste Veranlassung, sich mit Adonis zu beschäftigen, dessen Figur als Statue aufserdem nur durch die Wunde am Schenkel zu charakterisieren war. Man erkennt als solche gegenwärtig eine einzige an, Mus. Pio-Clem. II, 31, vgl. Braun, Ruinen Roms S. 342; eine andere als Adonis restaurierte Pio-Clem. II, 32 wird jetzt auf den um Hyakinthos trauernden Apollon gedeutet; Braun, Ruinen Roms S. 375.

Eine Aschenkiste im Mus. Gregor. I, 93 zeigt die Thonfigur des toten Jünglings auf dem Paradebette, den man auch aus Wachs zu bilden und hinschmelzen zu lassen pflegte. Andere Monumente gehen auf den hellenisierten Mythus näher ein. Eine vornehm sentimentale Komposition späterer Erfindung ist der hinsiechende Adonis bei Braun, Zwölf Basreliefs Nr. 2. Etruskische Spiegel und pompejanische Wandgemälde stellen entweder den Moment besorglichen Abschieds oder die letzte Pflege des tödlich verwundeten Geliebten dar. Die Jagd gegen den Eber erscheint auf Sarkophagen in Verbindung mit den beiden andern Scenen, vermutlich als Hinweis auf einen vorzeitig vom Tode dahingerafften Jüngling. Die dargestellten Scenen müssen aber von der Jagd des Meleager und vom Abschiede des Hippolyt genau unterschieden werden. Litterarische Quellen können als Grundlage nicht nachgewiesen werden, wenigstens keine Tragödie eines bedeutenden Dichters; dagegen scheint der Mythus in einer gröfseren Anzahl von Komödien sehr derb parodiert zu sein; vgl. Athen. X, 456 A, Meinecke frg. com. gr. I p. 615. — Auf den Gemälden ist Adonis regelmäfsig am Schenkel verwundet; er wird zuweilen von Eroten verbunden und gepflegt, wie auch bei Bion I, 80 ff. Zuweilen pflegt Aphrodite ihn selbst, wobei sie den Sterbenden ganz ebenso auf ihrem Schofse liegen hat, wie in der sog. *pietà* der christlichen Kunst. — Wir geben (Abb. 17) die Darstellung eines Sarkophags im Louvre (nach Bouillon Musée II, 51, 3), welche in drei Scenen zerfällt, aber zu manchen Zweifeln Veranlassung bietet. In der Mitte hat soeben der übermäfsig grofs



17 Adonis' Tod.

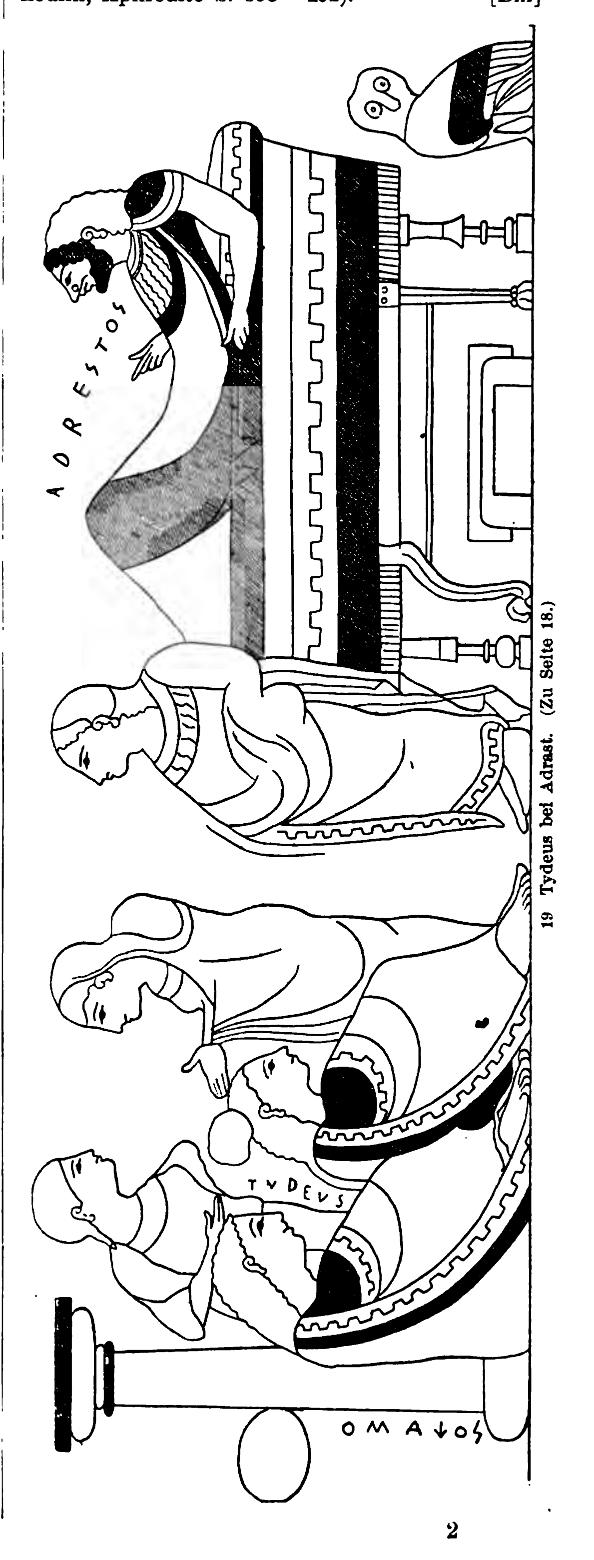
gebildete Eber dem Adonis den tödlichen Stofs versetzt, und sofort, einen Hund niedertretend, zieht er sich in seine Höhle zurück. Der niedergeworfene Adonis hält mit der Linken noch die Chlamys wie zur Wehr vor, in malerischer Stellung sich auf-



18 Adonis sterbend. (Zu Seite 17.)

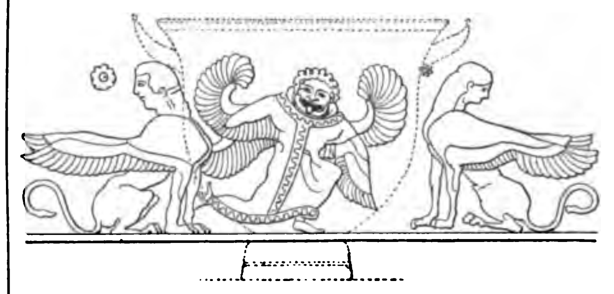
stützend. Hinter ihm eilt ein bärtiger Jagdgenofs zu spät zur Hilfe herbei; ein jüngerer neben ihm scheint einen Feldstein auf das Tier schleudern zu wollen; was er in der linken Hand hält, ist nicht zu deuten. Ebenso läfst die bärtige Gestalt oberhalb des Ebers dem Zweifel Raum, ob der Berggeist oder ein Jäger oder Hirt gemeint sei. Zur rechten Seite zeigt sich der Abschied des zuversichtlichen Adonis (dies drückt der erhobene Arm aus) von der sitzenden Aphrodite, welche zum Grufse noch die Hand gegen ihn ausstreckt; neben ihr hält Eros einen Spiegel, zur Seite steht eine Dienerin. Der Ort der Handlung ist durch den Vorhang als eine Halle, durch den bekränzten Altar vielleicht als Vorhalle eines Tempels bezeichnet. Auf der andern Seite umarmt die Göttin den verwundeten Liebling zum letzten Mal. Aufser der jungen Dienerin, welche einen Arzneikasten (πύξις ἰατρική) zu bringen scheint, will eine ältere ihn unterstützen; Eros fafst besorgt sein Bein; auch der Jagdhund sitzt still dabei. Von den beiden hier wieder erscheinenden

Begleitern wischt der jüngere mit dem Mantel seine Augen. Ein vortrefflich erhaltener Adonis-Sarkophag im Lateran ist publiziert Mon. Inst. VI, VII, 68 A B, beschrieben von Benndorf Nr. 387; vgl. Nr. 50. — Weit interessanter ist auf zwei unteritalischen Vasen (die Abbildung der Hauptseite der einen nach Bullet. napolet. N. S. VII pl. 9), die Darstellung des Streites zwischen Aphrodite und Persephone um Adonis. (Abb. 18.) Letzterer liegt in der mittleren Reihe ermattet auf dem geschmückten Sterbebette, von einem Eros mit Salben beträufelt. Zu seinen Häupten stehen die verschleierte Aphrodite und Persephone mit dem Myrtenzweige; drei gleiche Zweige, welche unter dem Bette liegen, werden wohl passend als Totengabe (Hermann, Griech. Privataltert. § 39, 11) gefafst. Am Fufsende sieht man Artemis als Hekate mit dem Köcher und zwei Fackeln; oder als die, welche den Eber gesandt hat. Im oberen Felde thront Zeus; zu seinen Füfsen kniet flehend Aphrodite mit Eros zur Seite, weiter zurück sitzt Persephone, in der Rechten den (im Bilde verstümmelten) Zweig haltend. Neben ihr ist der Kasten angedeutet, in welchem sie, nach Panyasis' Dichtung, den Adonis zur Verwahrung erhalten hatte. Apollod. 3, 14, 4: Ἄδωνιν Ἀφροδίτη διὰ κάλλος ἔτι νήπιον, κρύφα θεῶν, εἰς λάρνακα κρύψασα Περσεφόνῃ παρίστατο. ἐκείνη δὲ ὡς ἐθεάσατο, οὐκ ἀπεδίδου. κρίσεως δὲ ἐπὶ Διὸς γενομένης εἰς μοίρας διῃρέθη ὁ ἐνιαυτός, καὶ μίαν μὲν παρ' ἑαυτῷ μένειν τὸν Ἄδωνιν, μίαν δὲ παρὰ Περσεφόνῃ προσέταξε, τὴν δὲ ἑτέραν παρ' Ἀφροδίτῃ. ὁ δὲ Ἄδωνις ταύτῃ προσένειμε καὶ τὴν ἰδίαν μοῖραν. ὕστερον δὲ θηρεύων Ἄδωνις ὑπὸ συὸς πληγεὶς ἀπέθανε. Aus den angeführten Worten geht nun deutlich hervor, dafs das Knäblein, welches an Zeus' Scepter sich hält, der eben geborne Adonis ist. Neben ihm stehen, wohl zumeist der Vollständigkeit halber, Demeter fackeltragend und Hermes, erstere als natürlicher Beistand der Tochter, letzterer als Überbringer des Kästchens. Ferner aber ist nun ersichtlich, dafs der Vasenmaler im Anschlufs an den Dichtermythus den Tod des Adonis durch den Eber als ein späteres Faktum aufgefafst und deswegen in die zweite Figurenreihe gesetzt hat. Die unterste Reihe wird von sechs Frauen eingenommen, in denen wir, wenn sie eine Gesamtheit zu bilden bestimmt sind, nur die Musen erkennen dürfen. Über ihre auf Bildwerken schwankende Zahl s. »Musen«. Ebenso nahe liegt es freilich, eine Andeutung der Adonis-Feier selbst darin zu finden, also die ἀδωνιάζουσαι des Theokrit, mit der Kitharspielerin und Sängerin in der Mitte, während Andre Trankspenden, Zweige und Früchte bringen; man denke an die Adonis-Gärten (κῆποι Ἀδώνιδος). Die Darstellung der letzteren auf einigen Vasen ist fraglich; vgl. die Aufzählung der Bildwerke überhaupt Ann. Inst. 1864 p. 68. (Gruppierungen der Aphrodite mit Adonis als Liebende, zum Teil unsicher, stellt zusammen Bernouilli, Aphrodite S. 398—401). [Bm]



19 Tydeus bei Adrast. (Zu Seite 18.)

Adrastos. Dafs die verschiedenen so benannten Personen in griechischer Mythologie und Geschichte aus einer mythischen Einheit entwickelt sind, glaube ich in einer Abhandlung: de Atye et Adrasto, Lips. Teubn. 1860 nachgewiesen zu haben. Der chthonische Charakter der uralten Segensgöttin Νέμεσις (der Verteilerin) Ἀδράστεια hat sich in Kleinasien bei Kyzikos und als wunderlich entstelltes Märchen in der von Herodot. I, 34—45 auf seine Weise vorgetragenen Geschichte von Atys, dem lydischen, und Adrast, dem phrygischen Königssohne erhalten. Zu dieser Gottheit steht der argivisch-sikyonische Fürst, der Führer der Sieben gegen Theben, im Verhältnis eines historisierten und in seine Umgebung mit einigem Zwange eingefügten Heros, dessen ursprüngliches Wesen aber Herodots Erzählung von den ihm gewidmeten dionysischen Chören (5, 67) sicher verbürgt. Die Umdeutung des Namens, den ich für orientalisch halte, ist eine späte und nutzlose, nicht einmal die Zwecke des Epos fördernde Spielerei, da das ›Nichtentfliehenkönnen‹ weder aktiv noch passiv auf den Helden der Thebais pafst, welcher εἵματα λυγρὰ φέρων σὺν Ἀρείονι κυανοχαίτῃ (Vers aus der kyklischen Thebais bei Paus. 8, 25, 5) nach erlittener Niederlage davon kommt. Von Bildwerken, welche sich auf den Helden der Thebais beziehen — und nur solche kommen vor — sind drei durch Namenbeischrift gesichert, jedoch sämtlich in der speziellen Deutung des dargestellten Momentes zweifelhaft. Der berühmte etruskische Carneolskarabäus wird abgebildet im Art. ›Thebais‹; ein etruskischer Spiegel (bei Overbeck, Her. Gal. III, 3) erwähnt unter ›Amphiaraos‹. Hier geben wir (Abb. 19) eine altertümliche Vase in Kopenhagen, welche Heydemann, Arch. Ztg. 1866 S. 130 ff. erläutert und Taf. 206 neu abgebildet hat. Die Zeichnung des Gefäfses ist hart, aber sicher; die Figuren sind schwarz auf rotem Grunde, die schattierten Stellen aber braun und, was sehr selten, alle Gesichter, auch die der Männer, weifs gemalt. Dieser letzte Umstand erschwert die Deutung des gröfsten Teiles der Figuren erheblich. — Der erste Erklärer nämlich, Abeken in Ann. Inst. 1839, 255 ff., nahm als Grundlage der Scene die Schilderung bei Statius Thebaid. I, 524—539, wo Tydeus und Polyneikes als Schutzflehende bei Nacht zu Adrast gekommen sind und nach einem feindlichen Zusammenstofse, den der König beilegt, von diesem gemäfs einem Orakel zu Schwiegersöhnen erwählt werden. Die Ankömmlinge sitzen am Boden *(discumbunt)*, die Töchter stehen neben ihnen, ihre Amme Aceste, welche sie herbeigeholt hat, lehnt an der Klisia des Königs. Nachdem aber Heydemann durch Hinweis auf das perückenartige Haar klargestellt hat, dafs die am Boden sitzenden Figuren weiblich sind, wozu auch die Übereinstimmung mit der Tracht des Adrastos pafst — ein weiter Mantel mit mäanderartiger Kante, ›dessen Zipfel sich epaulettenartig um die linke Schulter legt‹ —, so mufs jene Deutung modifiziert werden. Adrastos liegt auf dem Lager, an dessen Fufsende seine Gemahlin steht; die Tänie und die Haarbildung läfst auch ihr Geschlecht unzweifelhaft. Tydeus ist dann die neben der Säule (welche den Palastsaal bezeichnet) stehende Figur; er ist nicht grofs (Homer E 801); er hat den linken Arm in den Mantel gehüllt; seine rechte Hand begleitet die Rede, welche er an die ihm gegenüberstehende Person richtet. Letztere ist weiblichen Geschlechts, schon der Verschleierung und der Haarbildung wegen; sie scheint dem Tydeus beide Hände entgegenzustrecken und ist mit ihm im eifrigen Gespräche, dem Adrastos und seine Gemahlin Amphithea (nach Apollod. I, 9, 13, 2) gespannt zuhören. Wer sie sei, ist nicht sicher auszumachen; doch liegt am nächsten, wieder an die Amme zu denken, welche die Töchter hergeführt hat. Polyneikes ist also hier nicht nach-



20 Eris und Sphinxe.

zuweisen und die früher gepriesene ›dramatische‹ Gestaltung aufzugeben: wir sehen nach abweichender Version des Künstlers nur einen der Freier. (Der verstümmelte Name ΟΜΑΨΟΣ neben der Säule unter dem Henkel des Gefäfses geht auf den damit Beschenkten.) Eine feine Andeutung der Zukunft aber liegt in der zur Rechten des Adrast sitzenden grofsen Eule, welche hier als Nachtvogel auf den Hades hinweist, worüber Preller, Griech. Myth. I, 646. Vgl. die Eule auf dem Scepter des Hades, Vasenbild im Art. ›Theseus‹. Auf den Tod als die Kehrseite der Vermählung bezieht sich auch die Rückseite (Abb. 20) des Skyphos (in verkleinertem Mafsstabe), wo zwischen zwei Sphinxen, den Bildern der Erstarrung im Tode, eine geflügelte Eris mit dem altertümlichen Gorgonenhaupte daherstürmt, den Ausgang des Feldzuges andeutend. — Statuen des Adrastos fanden sich in Argos und in Delphi, letztere als Geschenk der Argiver, Paus. II, 20, 5 und X, 10, 3. Weiteres s. ›Thebais‹. [Bm]

Äpfel spielten bei den Mahlzeiten der Griechen und Römer eine wichtige Rolle und bildeten meist, zugleich mit anderem Obst, den Schlufs des Mahles, woher die bekannte Redensart: ›*ab ovo usque ad*

mala«, Hor. Sat. I, 3, 6. Daher wandte die Obstkultur und Veredelungskunst, vornehmlich bei den Römern, dieser Frucht, von der uns zahlreiche Sorten aufgezählt werden, besondere Aufmerksamkeit zu; vgl. Wüstemann, Unterhaltungen aus der alten Welt für Gartenfreunde S. 11, Gotha 1854. Daneben hatte der Apfel auch im Leben seine Bedeutung als Liebes- und Hochzeitssymbol (speziell der Quittenapfel; einen solchen verzehrte die Braut im Brautgemach, bevor sie den Bräutigam empfing, Plut. praec. coniug. 1 p. 138 D). Zuwerfen von Äpfeln, Überreichen eines angebissenen Apfels war eine Art von Liebeserklärung; Abschnellen von Apfelkernen diente als Liebesorakel. Daher ist auf Bildwerken der Apfel als erotisches Symbol sehr häufig zu finden; vgl. Stephani, Compte rendu 1860 p. 86; Fränkel, Arch. Ztg. 31 (1873) S. 38. [Bl]

Ärzte. Schon in den frühesten Zeiten des griechischen Altertums begegnen uns Ärzte, wenn auch noch nicht als ein eigner Stand; finden wir doch bereits in der Ilias Heilkünstler, wenn auch wesentlich in chirurgischer Thätigkeit (Machaon, Podaleirios). Wie diese — keine Berufsärzte, sondern Fürsten, die ihre medizinischen Kenntnisse zum Wohl ihrer Mitkämpfer verwerten — ihre Abkunft auf den Heilgott Asklepios zurückführten, so wurde auch noch in den folgenden Zeiten alles ärztliche Wissen als vom Gott der Heilkunde herrührend betrachtet (Plat. Rep. III p. 400 C); und was in jenen Jahrhunderten von medizinischem Wissen allmählich erworben worden war, scheint wesentlich im Besitz der Priester dieses Gottes gewesen zu sein. Denn die Tempel des Asklepios dienten nicht blofs den Hilfesuchenden dazu, dort ihr Gebet um Heilung anzubringen, sondern gar viele Patienten suchten und fanden dort auch wirklich ärztlichen Rat, der häufig zwar nichts als sympathetische Mittel, Verweisung auf inhaltvolle Träume (wobei man im Tempel schlief und im Traum das Heilung spendende Mittel erfuhr, was man Inkubation nannte, vgl. Arist. Plut. 662, Vesp. 122) enthalten mochte, oft aber auch auf altüberlieferte medizinische Kenntnisse von der Heilkraft gewisser Pflanzen, von der Behandlungsweise bestimmter Krankheiten zurückging und daher sicherlich in zahlreichen Fällen über die Charlatanerie, von der sonst diese Asklepiadenweisheit im allgemeinen gewifs nicht freizusprechen, hinausging. Aufzeichnungen der Priester über verschiedene Krankheitsfälle, Weihetafeln Geheilter mit Angabe der gebrauchten Heilmittel und Erzählung ihrer Krankheit und Heilung u. dergl. dienten später als nutzbringende Tradition und haben sogar bei ärztlichen Abhandlungen wichtiges Material geliefert (vgl. Plin. XXIX, 4. Strab. VIII p. 374). Priesterliche und profane Heilkunde mögen wohl schon frühzeitig nebeneinander hergegangen sein; wenn aber auch jene noch in späteren Zeiten fortbestand, so nahm doch die letztere immer mehr überhand und verfügte, wie uns das berühmte Beispiel des Hippokrates zeigt, bald über einen beträchtlichen Schatz positiver Kenntnisse. Von einem eigentlichen Studium der Heilkunde war dabei freilich keine Rede, da es keine eignen Lehranstalten hierfür gab; wohl aber erbten die erworbenen medizinischen Erfahrungen und Heilmethoden an gewissen Orten in Familien fort, so dafs bereits im Altertum in gewissem Sinne von ärztlichen Schulen die Rede sein kann (Galen. X p. 5 Kühn). Sehr gewöhnlich war es, dafs der Jünger der Heilkunde sich als Lehrling einem älteren Arzt anschlofs, den Ordinationsstunden desselben beiwohnte, ihn auf seinen Krankenbesuchen begleitete und ihm in der Bereitung der Heilmittel beistand (vgl. Aeschin. in Timarch. 40); denn in der Regel bereiteten die Ärzte die von ihnen verordneten Medikamente selbst (Xen. Memor. IV, 2, 17; Plat. Cratyl. p. 394 A), obgleich daneben auch die φαρμακοπῶλαι, die im Altertum vielfach die Rolle der Quacksalber und Kurpfuscher spielen, allerlei Heilmittel verkauften. — Der Stand der Ärzte genofs im allgemeinen eine gewisse Achtung; indessen teilte er mit manchen andern Berufszweigen, wie Künstlern, Lehrern u. s. w., das alte Vorurteil des Hellenen gegen jeden gegen Bezahlung ausgeübten Beruf (schon bei Homer XVII, 383; schärfer bei Plat. Gorg. p. 455 B); denn die Ärzte übten ihre Kunst nicht unentgeltlich aus, und es gab sogar solche, welche sich die vorherige Bezahlung ihres Honorars (ἰατρεῖον, σῶστρον) ausbedangen (Ael. Var. hist. XII, 1). Gleich den heutigen Ärzten hatten auch die alten ihre Ordinationsstunden; dazu diente ein besonderes Lokal, vermutlich ein Teil ihrer Wohnung, das ἰατρεῖον, und hierher begaben sich namentlich leichtere Kranke, um sich ein Mittel verordnen oder irgendwelche kleinere chirurgische Hilfsleistung vornehmen zu lassen (Plat. Legg. I, p. 646 C, Poll. X, 46 und 149), wohin man aber auch schwerere Kranke brachte, wenn denselben aufserhalb ihrer Behausung ein Unfall zugestofsen war (wie dem Lamachos in Arist. Acharn. 1222). — Die meisten Ärzte praktizierten auf ihr eignes Risiko; doch bestand schon früh die Einrichtung, dafs Gemeinden von Staats wegen Ärzte anstellten (δημόσιοι ἰατροί), welche, nachdem sie den Nachweis bestimmter Kenntnisse geleistet, vom Staate für ihre ärztliche Dienstleistung mit einem festen jährlichen Gehalte entschädigt wurden. (Herod. III, 131. Plat. Politic. p. 259 A.) Sonst lassen sich Rang- oder Klassenunterschiede innerhalb der Ärzte nicht erkennen; denn wenn es auch üblich war, dafs die Sklaven von bestimmten Sklavenärzten, die selbst unfrei waren, behandelt wurden (vgl. Plat. Legg. IV p. 720 C), so war das doch keineswegs feststehend, und es kommt auch der Fall vor, dafs

Sklaven von Freien behandelt werden (Xen. Memor. II, 4, 3 und 10, 6), wie umgekehrt ärztlich ausgebildete Sklaven auch an Freien ihre Kunst ausübten (Diog. Laert. VI, 30).

Anders war die Stellung der Arzte in **Rom**. Die alte Zeit kannte solche überhaupt nicht; der Pater familias war zugleich auch der Arzt für Kinder und Sklaven und kurierte nach alten, durch Familientradition überkommenen Rezepten, dergleichen der alte Cato in seinem »*Commentarius quo mederetur filio, servis, familiaribus*« (die Frauen sind nicht mit genannt, weil die sich wohl in der Regel an die Hebammen wandten) zusammengestellt hatte. Fachärzte lernte man erst um die Zeit des zweiten punischen Krieges kennen, als griechische Ärzte sich in Rom niederliefsen; doch hatten die richtigen Altrömer noch lange ein unbesiegliches Mifstrauen gegen das »Schneiden und Brennen« derselben und bedienten sich, wenn sie sich nicht selbst kurierten, lieber eines zuverlässigen, mit einigen medizinischen Kenntnissen ausgestatteten Haussklaven, dergleichen freilich ziemlich hoch im Preise standen (Varr. r. r. I, 16, 4). Und obgleich in der Folgezeit dieses Mifstrauen mehr und mehr schwand, so blieb doch dem Römer ein gewisses Vorurteil gegen den ganzen Stand, und daher erklärt es sich, dafs die Mehrzahl der Ärzte auch noch in der Kaiserzeit Ausländer, vornehmlich Griechen und Orientalen waren, und häufig Freigelassene, wofür uns namentlich die Inschriften noch zahlreiche Zeugnisse darbieten (vgl. Marquardt, Privatleben d. Römer S. 153). Die Einträglichkeit des Berufes, welcher keinerlei Prüfung und nur eine sehr beschränkte Verantwortlichkeit kannte, brachte es mit sich, dafs sehr Unberufene, jeglicher Vorbildung Ermangelnde sich hinzudrängten, und dafs beliebte Ärzte bei ihren Krankenbesuchen von zahlreichen Schülern und Lehrlingen begleitet wurden (Mart. V. 9; Philostr. V. Apoll. VIII, 7, 14 p. 349). Eigene Hausärzte hielten sich nicht blofs die Kaiser und Angehörigen der kaiserlichen Familie, sondern auch sonst Privatpersonen, ebenso wie die Anstellung von Stadt- oder Gemeindeärzten auch zur Kaiserzeit etwas ganz gewöhnliches war; auch Truppenteile, Kollegien, Gladiatorenschulen und dergl. hatten in der Regel eigens angestellte Ärzte; der berühmteste Arzt des Altertums nächst Hippokrates, Galenus (131—201 n. Chr.), war längere Zeit in seiner Vaterstadt Pergamus Gladiatorenarzt. Gleichzeitig wurde es immer häufiger, dass sich Ärzte mit gewissen speziellen Krankheiten beschäftigten; nicht nur, dafs die innere Medizin mehr und mehr von der Chirurgie sich sonderte (vgl. Galen. X, p. 454 K), es gab auch schon Spezialärzte für Ohren, Zähne, gegen Brüche u. dergl.; und ganz besonders verbreitet waren die Augenärzte, welche ihre Salben (κολλύρια) mit eignen, meist Namen und Bestandteile des Heilmittels, sowie den Namen des Arztes enthaltenden Stempeln versahen, dergleichen sich noch weit über hundert, an den verschiedensten Punkten des römischen Reiches gefunden, erhalten haben. Abb. 21, publiziert in den Jahrb. des Ver. von Altertumsfr. in den Rheinland. Heft 57 S. 201 gibt ein Beispiel eines solchen; dieser Stempel (gefunden in der Mosel bei Trier) ist ein quadratisches Schieferplättchen, welches an jeder Seitenfläche in zweizeiliger Inschrift den Namen des Arztes und Heilmittels trägt: *Eugeni chlor(on) ad dolores ex o(culis). — Eugeni penicille post inpet(us lippitudinis). — Eugeni diarhodon ad sup(primendam) ur(iginem) ex o(culis). — Eugeni diamisus ad asprit(udinem).* Auf der obern quadratischen Fläche sind, leicht eingeritzt, die Namen der Medikamente wiederholt. — Ihre Heilmittel bereiteten auch die römischen Ärzte

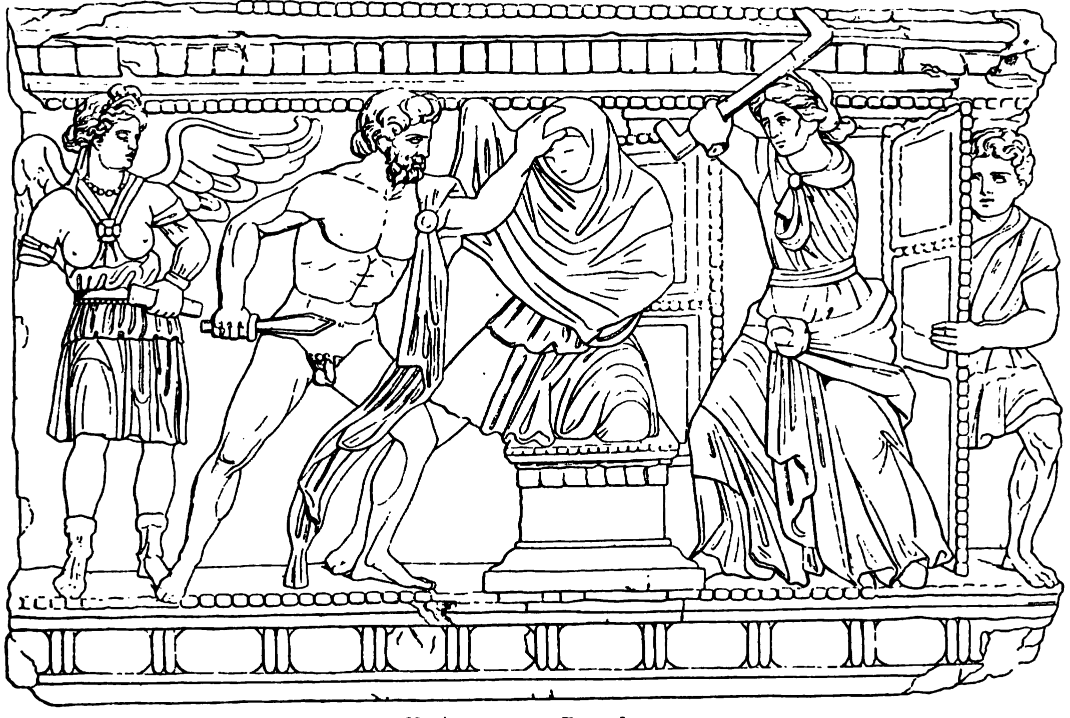
21 Ärztlicher Stempel.

in der Regel selbst und bezogen die Ingredienzien dazu von den Droguenhändlern, über deren Betrug und geschickte Fälschungen Plinius und Galenus vielfach Klage führen, weshalb gewissenhafte Ärzte womöglich an Ort und Stelle den Einkauf der Droguen en gros besorgten.

Litteratur verzeichnet bei Hermann, Griech. Privataltert. S. 351 ff.; Marquardt, Privatleben der Römer S. 749 f.; vgl. aufserdem Becker, Charikles III, 48 (Göll); Gallus II, 139 (Göll). Friedländer, Darstellungen a. d. röm. Sittengeschichte 5. Aufl. I, 298 ff. [Bl]

Agamemnon. Dafs in dem obersten Griechenfürsten trotz Prellers Widerspruch (Myth. II, 455) ursprünglich ein Gott stecke, der dem karischen Zeus verwandt war, wird nicht blofs durch die Benennung Ζεὺς Ἀγαμέμνων und dessen Verehrung in Sparta (Lycophr. 335, 1123, 1369 Tzetz.), sondern auch durch manche andere verstreute Spur in der Homerischen Dichtung wahrscheinlich: namentlich

das von Hephästos für Zeus gearbeitete Scepter (B 100), welchem man in Chaironeia im Bilde eines Speeres göttliche Ehre erwies (Paus. 9, 40, 5), den von Kinyras geschenkten Panzer und den Schild mit der Gorgo (Λ 20, 36). Sein Grabmal in Amyklai (Paus. 3, 19, 5) kann natürlich daran nicht irre machen. Indes hat sich die bildende Kunst nur mit dem Heerführer Agamemnon beschäftigt und auch dies nicht in hervorragender Weise. In den Scenen aus dem trojanischen Kriege ist er stets als Nebenperson behandelt, wenngleich mit der gebührenden Würde umkleidet; vgl. ›Iphigeneia‹, 1602 bekannte, von der Gattin ihm übergeworfene δίκτυον Ἅιδου, aus welchem er vergeblich strebt sich loszumachen. Von der andern Seite stürzt Klytämnestra herbei, in den erhobenen Händen ein Hausgerät, wie es scheint, einen Fufsschemel, welchen sie dem Gatten auf das Haupt zu schmettern im Begriffe steht. (Man vergleiche die Mörserkeule auf der Vivenziovase im Art. ›Iliupersis‹.) Die Verräterin scheint soeben durch die geöffnete Saalthür, hinter welcher sie lauernd verborgen war, hereingestürzt zu sein; ein Sklave sucht sich hinter derselben dem schrecklichen Anblicke zu entziehen.



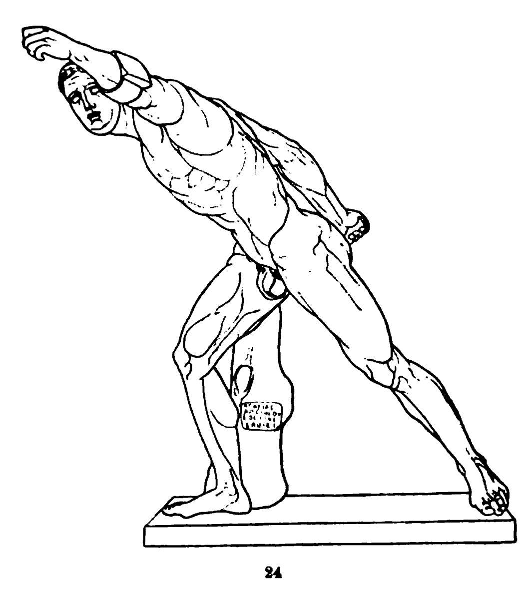
22 Agamemnons Ermordung.

›Ilias‹. Sogar seine Ermordung, der einzige Akt, wo er als Hauptperson erscheint, gehört auffallenderweise zu den von der bildenden Kunst am seltensten dargestellten Gegenständen, auf älteren Vasen unsicher, unbezweifelt nur auf mehreren etruskischen Reliefs (Brunn, Urne etrusche p. 90—93), von denen wir die Aschenkiste in Paris nach Rochette mon. inéd. I, 29 hier (Abb. 22) wiedergeben. In dem Saale, der durch eine zweiflügelige Prachtthür angedeutet ist, hat sich eine verhüllte Männergestalt an den niederen Altar geflüchtet und diesen mit einem Knie bestiegen. Von links stürmt ein bärtiger Held heran, dem die Chlamys von der Schulter gleitet, mit gezücktem Schwerte, indem er den Flüchtenden mit der Linken schon am Haupte packt. Agamemnons Umhüllung ist das aus Aesch. Ag. Hinter Aigisthos aber erscheint die etruskische Erinys mit dem (hier fehlenden) aus der Scheide gezogenen Schwerte, es läfst sich nicht sagen, ob als Todesgöttin oder als rächende Furie. Das halbverhüllte Antlitz des ermordeten Agamemnon läfst wegen der Beschädigung die Züge nicht erkennen. — Die seltsame Vorliebe der Etrusker für grause Mordscenen auf Aschenurnen läfst sich vielleicht so erklären, dafs man in jenen furchtbaren Ausnahmen Trost und Beruhigung über das mildere Schicksal der auf friedliche Weise Geendeten finden wollte. Die Darstellung einer andern Urne (Ann. Inst. 1868 tav. IV, Brunn, Urne etrusche 85, 4) scheint näher mit der Erzählung des Äschylos zu stimmen; über Agamemnons Oberleib ist ein Gewand geworfen, das ἄπειρον ἀμφίβληστρον Ag. 1382; vgl. Eum. 635. ἐν

δ' ἀτέρμονι κόπτει πεδήσασ' ἄνδρα δαιδάλῳ πέπλῳ. Auch ist hier Klytämnestra allein die Mörderin, aber wieder mit der Fufsbank; Aigisthos fehlt. Doch ist gerade bei dieser auf einen beschränkten Raum angewiesenen Denkmälergattung eher eine Verkürzung ausgedehnterer Bilder, als der einfache Kern für spätere Entwickelungen anzunehmen. — Ein jüngeres Vasenbild bei Millin Peint. de vases I, 58 stellt eine Frau mit dem Beile heranstürmend dar, einen jugendlichen Helden mit Helm und Schild bewehrt neben einer Säule schon niedergesunken; schwerlich hierher zu ziehen.

Ungewifs bleibt die sagengeschichtliche Beziehung der Darstellung eines archaischen flachen Reliefs im Louvre, gefunden auf Samothrake, abgebildet bei Millingen Anc. ined. mon. II, 1 (Wieseler I, 39), welches als Bruchstück der Seitenlehne eines Sessels angesehen wird. Agamemnon, spitzbärtig und mit perückenartigem Haar, sitzt auf einem Stuhle, hinter ihm stehen Talthybios mit einem Hermesstabe und Epeios, beide nur mit der Chlamys behangen. Die Inschriften gehören den ältesten Alphabeten an. Epeios, der Verfertiger des hölzernen Pferdes, in der Ilias auch Ψ 665 als Faustkämpfer bewährt, galt späterhin als blofser Diener und Wasserträger der Atriden; vgl. Stesichoros bei Athen. X, 457. — In Polygnots Gemälde der Unterwelt steht Agamemnon neben Antilochos, einen Stützstab unter der linken Achsel und in der Hand eine Rute, ähnlich also wie die attischen Paidotriben in den Gymnasien; Paus. X, 30, 1. [Bm]

Agasias, des Dositheos Sohn, von Ephesos, nennt sich inschriftlich (am Baumstamm) der Künstler der zu Antium gefundenen, jetzt im Louvre befindlichen Marmorstatue des sog. borghesischen Fechters (Abb. 23). Der paläographische Charakter der Inschrift verweist denselben in das Ende der römischen Republik oder in den Anfang der Kaiserzeit. Der Fundort läfst schliefsen, dafs der Künstler für einen der ersten römischen Kaiser thätig war. Das Werk stellt einen im kräftigsten Anlauf mit Schwert und Schild gegen einen höher stehenden, wahrscheinlich zu Pferde sitzenden Gegner ankämpfenden Krieger dar, und zwar einen menschlichen Krieger, nicht etwa einen Heroen, wie die wenig ideale Gesichtsbildung beweist. Die Statue ist nicht als Teil einer Gruppe anzusehen, sondern als Einzelstandbild. Sie ist nämlich komponiert für die Betrachtung von allen Seiten, obgleich der Künstler selbst durch die Stellung der Inschrift den in Abb. 24 gegebenen Standpunkt als den Hauptstandpunkt bezeichnet hat. Deshalb ist auch der Schild, welcher den Kopf verdecken würde, nicht dargestellt, sondern durch die Handhabe nur angedeutet. Kunstgeschichtlich betrachtet, ist das Bildwerk einer der Ausläufer der durch Werke, wie den Laokoon, den sterbenden Fechter, die Reliefs vom Altare zu Pergamon bekannten kleinasiatischen Bildhauerkunst. Von dem Pathos freilich, welches uns in jenen Werken so mächtig entgegentritt, ist hier keine Spur mehr zu finden. Alles ist auf den rein äufserlichen Effekt hin gemacht. Der Künstler packt durch die Kühnheit der Stellung, so momentan erfunden wie nur möglich, blendet durch glänzende anatomische Formengebung und besticht durch eine virtuosenhafte Technik. Formell sowohl wie technisch steht das Werk gewifs hoch, auch die Kühnheit der Konzeption ist zu loben, eine höhere geistige Idee aber, ja selbst nur eine idealere Auffassung des menschlichen Körpers und seines Mechanismus



24

suchen wir vergebens. Nichtsdestoweniger ist das Werk für seine Zeit und besonders im Vergleich mit einer andern Arbeit, deren Künstler ebenfalls aus Kleinasien stammt und etwa derselben Zeit angehört, der sog. Apotheose des Homer von Archelaos (s. Art.), eine durchaus anerkennenswerte Leistung.

(Unsere Abbildung ist nach der Photographie eines Gipsabgusses hergestellt, aber leider nicht vom Hauptstandpunkte aus. Dennoch glaubten wir dieselbe nicht unterdrücken zu müssen, da eine bessere bisher noch nicht gegeben worden ist. Abb. 24 nach Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I, 48, 216.) [J]

Agathodaimon. Der »gute Geist« war ursprünglich wohl nur ein Hausgott, gleich den römischen Laren, wie die ihm nach Tische regelmäfsig dargebrachte Weinspende andeutet. Der Segen des Jahres bringt ihn in Verbindung mit Demeter und Kora und der abstrakteren Tyche, welche neben ihm zur Ἀγαθὴ Τύχη verstärkt wird. Letztere wird bekanntlich dann vom einzelnen Hause gleich der Hestia auf die ganze Gemeinde übertragen; daher



23 Der borghesische Fechter. (Zu Seite 22.)

in Athen sogar viele Volksbeschlüsse ihrer Hut anempfohlen werden; s. ›Tyche‹. Gerhard, Ges. Abhandl. II, 21 ff. macht wahrscheinlich, dafs das älteste Symbol des Agathodämon die Schlange war, der Hausdrache, wie auch bei Ägyptern und Phönikern. Sanchuniathon bei Euseb. praep. ev. I, 10. Φοίνικες αὐτὸ [τὸ ζῷον, τὸν δράκοντα] Ἀγαθὸν δαίμονα καλοῦσιν. Lamprid. Elagab. 28. *Aegyptios dracunculos Romae habuit, quos illi Agathodaemones vocant.* Servius ad Verg. Georg. III, 417 *[serpens] gaudet tectis, ut sunt* ἀγαθοὶ δαίμονες, *quos Latini genios vocant.* Daher noch auf Kaisermünzen z. B. von Nero eine Schlange mit Mohn und Ähren umschlungen und der Umschrift ΝΕΟ(ς)ΑΓΑΘ(ος)ΔΑΙΜ(ων); vgl. Art. ›Laren‹ und dort das Wandgemälde. In der Zeit griechischer Eigenbildung wich aber auch hier das Symbol zurück vor der Menschengestalt und sank zum blofsen Attribut herab. Zunächst freilich, mufs man annehmen, wurde die Leiblichkeit des Haussegens von dem Thonbildner, welcher Hausgötter schuf, in grobmaterieller Art versinnbildlicht: eine silenenartig feiste und schwerfällige Greisengestalt, häufig mit übergrofsem Zeugegliede, aber das Haupt geschmückt, lagert oder sitzt mit dem Füllhorn des Reichtumgebers im Arme neben einer meist bekleideten weiblichen Figur mit Schleier und Mauerkrone auf dem Kopfe. Kaum können die von Gerhard a. a. O. Taf. L zusammengestellten Figuren, rohe Thonware, auch Pluton und Kora benannt werden, da den Küchenidolen des niederen Volkes, welche für Brot im allerweitesten Sinne zu sorgen hatten, die dichterisch und künstlerisch abgeklärte Idee einer weltumfassenden Gottheit, welcher die höchsten Feste gefeiert wurden, fern bleiben mufste. Indes auch hier wirkte die rasche Kunstblüte Athens eine verjüngende Schöpfung, von der wir leider! keine deutliche Vorstellung gewinnen können. Würdige Formen zeigt ein Marmorwerk (von einem Grabe?) bei Schöne, Griech. Reliefs Nr. 109: Ag. inschriftlich als bärtige Figur im Mantel mit Füllhorn, daneben Tyche im Chiton und darüber einen Schleier, den sie mit der Rechten fafst. Praxiteles und Euphranor bildeten das Paar, jener in Marmor, dieser wahrscheinlich in Erz; Plin. 36, 20: *Romae Praxitelis opera sunt — Boni Eventus et Bonae Fortunae simulacra in Capitolio;* 34, 77 *[Euphranoris] simulacrum Boni Eventus dextra pateram, sinistra spicam ac papavera tenens.* An letzterer Stelle, vermutet Welcker, Griech. Götterl. III, 210, habe Plinius die Tyche nur zufällig ausgelassen; und in der That scheint die Verbindung beider Dämonen in griechischer Zeit regelmäfsig zu sein, wie auch in einem Heiligtum von Lebadeia, Paus. 9, 39, 4. Für die jugendlich schöne Gestalt der athenischen Tyche zeugt die Anekdote bei Aelian Var. Hist. IX, 39, ein Jüngling habe sich in das Bild verliebt. Für die Jugendlichkeit des Agathodämon scheinen direkte Zeugnisse zu fehlen; da jedoch beide athenischen Bilder in Rom an hervorragenden Orten aufgestellt waren, so wird ein Rückschlufs von den Darstellungen der Römerzeit auf sie erlaubt sein, vorausgesetzt dafs die bei Wieseler, Denkm. II, 942—944 gegebenen Kunstwerke zweifellos auf *Bonus Eventus* zu deuten sind. Eine Münze des Scribonius Libo (Abb. 25, nach Cohen méd. cons. pl. 36, 2) zeigt mit der Inschrift das etwas strenge und einem altertümlichen Hermes ähnlich gebildete Haupt eines Jünglings. Auf zahlreichen anderen Münzen der Kaiserzeit sehen wir die ganze nackte Jünglingsgestalt mit der Opferschale in der Rechten, Ähren und Mohn oder einem Füllhorn in der Linken. Ebenso wird (Rhein. Jahrb. 27, 47) Antinous unter Hadrian auch als Agathodämon dargestellt in seiner melancholischen Schönheit mit einer Schlange, die sich zur Seite emporringelt, und Früchten im Schurz, z. B. Bouillon II, 56. [Bm]



25

Agesandros, Polydoros und **Athenodoros,** Bildhauer von Rhodos. Sie sind uns bekannt aus Plinius N. H. XXXVI, 37 als die Künstler der berühmten Marmorgruppe des Laokoon, welche, im Jahre 1506 bei den Titusthermen zu Rom gefunden, jetzt eine Hauptzierde des Vatican bildet (Abb. 26 nach der Photographie eines Gypsabgufses). Die viel besprochene Plinius-Stelle lautet: *Nec deinde multo plurium (artificum) fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii.*

Die Gruppe stellt Laokoon dar, wie er, umgeben von seinen zwei Söhnen, den tödlichen Biss der gottgesandten Schlange empfängt und auf den Altar niedersinkt. Laokoon trägt nicht das priesterliche Gewand, er ist aber als Priester mit dem Kranze geschmückt. Seine Bewegung ist eine ganz momentane, nur durch den Bifs der Schlange bedingte: er fühlt den Bifs oder Stich, sinkt vor Schmerz zusammen und schreit laut auf. Gegen den Feind wirkungsvoll anzukämpfen hat er weder moralische noch physische Kraft. Darum ist auch die jetzige Restauration des herausragenden rechten Armes, mit dem er gegen die Schlange ankämpft, falsch. Schon aus künstlerischen Gründen, um den harmonischen, dreieckigen Aufbau der Gruppe nicht zu stören, muss er mehr gebogen sein, wenn die Hand auch nicht auf dem Haupte lag, wie man wohl angenommen.



26 Laokoongruppe. (Zu Seite 24.)

In ähnlicher Weise gebogen hat man sich auch den ebenfalls restaurierten rechten Arm des jüngeren Sohnes zu denken. Weiter fortgeschritten als beim Vater ist die Situation bei eben diesem Sohne: eben entflieht ihm der letzte Atemzug, indem er dem Bisse der zweiten Schlange erliegt. Der ältere Sohn dagegen ist von den Windungen der Schlangen kaum umstrickt, angstvoll schaut er zum Vater empor und sucht sich gleichzeitig von den Fesseln der einen Schlange zu befreien. Mit Recht hat deswegen schon Goethe die Vermutung ausgesprochen, dafs dieser Sohn vielleicht dem Verderben entrinnen könne, eine Ansicht, welche unserer ältesten Quelle über die Sage, Arktinos, vollkommen entspricht, indem bei ihm nur ein Sohn zu Grunde geht. Dem entspricht auch die ganze Situation der Gruppe. Wie in der ältesten Sage, geht auch hier nur die Frucht des Verbrechens des Vaters, der eine Sohn, der gewissermafsen mitschuldig ist, nicht auch der andere zu Grunde. Vgl. Deutsche Rundschau 1881 S. 204 ff.

Über die Entstehungszeit der Gruppe ist viel gestritten worden: die einen setzen sie in die Zeit des Titus, die andern in die alexandrinische Zeit. Zu ersterer Ansicht gab die oben angeführte Plinius-Stelle Veranlassung, ferner die Annahme, dafs Vergilius die poetische Quelle der Künstler sei. Bei Plinius ist aber gar keine Zeitangabe gemacht. Es heifst, die Gruppe stehe im Hause des Titus, nicht aber, dafs sie für Titus gemacht worden sei und gar ›*de consilii sententia*‹: im Auftrage einer kaiserlichen Verschönerungskommission. Auch eine Abhängigkeit von Vergilius ist nicht nachzuweisen, im Gegenteil, denn beim Dichter werden beide Söhne getötet, in der Gruppe aber nur einer. Für die Zeitbestimmung sind wir also auf die Arbeit selber angewiesen und sie selber dokumentiert sich aufs deutlichste als ein Werk der alexandrinischen Zeit, auf welche schon äufsere Gründe hinweisen, nämlich: die Blütezeit der rhodischen Kunst fällt in die alexandrinische Zeit, ebenso ein Werk, welches die schlagendste Analogie zum Laokoon bietet, der sog. farnesische Stier (vgl. ›Apollonios 1.‹), und drittens war zur Zeit des Titus eine derartige Kunstleistung nicht mehr möglich.

Innerhalb der geistigen Entwickelung der griechischen Kunst nimmt der Laokoon eine ganz bestimmte Stellung ein. Die zweite Blütezeit der attischen Kunst, als deren Hauptvertreter wir Skopas und Praxiteles kennen, hatte die Darstellung des Pathos, und zwar des geistigen, nach verschiedenen Seiten hin ausgebildet. Beim Laokoon finden wir auch Pathos, aber ein rein physisches, welches uns jedoch durch die gewählte Situation und die Stellung der Söhne innerhalb derselben immer noch menschlich berührt. Zu Beginn der römischen Kaiserzeit war selbst dieses physische Pathos schon geschwunden, wie der sog. borghesische Fechter (vgl. ›Agasias‹) beweist. Dabei ist die Form, in welche die Künstler ihren Gedanken gossen, sowohl in der Gruppierung wie in der Bewegung, die denkbar kühnste, und man versteht nun, warum die Künstler *de consilii sententia:* ›nach Entscheid ihrer Überlegung‹ arbeiteten. Eine derart einfach scheinende, in der That aber höchst komplizierte Zusammenstellung von drei Figuren bedurfte allerdings der Überlegung, um so mehr, als in dieser Art der Gruppierung die Künstler wohl schwerlich Vorgänger hatten. Denn unsere Gruppe ist die erste aus mehr als zwei Figuren bestehende, komponierte der griechischen Kunst, während alle früheren disponiert worden. Alle früheren mehrfigurigen Gruppen, waren sie nun im Giebel oder zu ebener Erde aufgestellt, zeigten mehr ein Nebeneinander, als ein Zueinander, und selbst komponierte Gruppen, welche schon eine engere Vereinigung von zwei Figuren zeigen, wie Eirene mit dem Plutoskinde oder Seilenos mit dem Bakchoskinde, gaben für unsere Künstler noch kein Muster ab. Ebenso wie die Gruppierung bedurfte auch die körperliche Form, in der die Situation auszudrücken war, einer allseitigen Überlegung und schliefslich auch die technische Wiedergabe dieser Form, die technische Herstellung überhaupt. Die technische Schwierigkeit wird dadurch nicht gemildert, dafs die Gruppe in Wahrheit aus mehreren Stücken, nicht ›*ex uno lapide*‹ besteht. Daher kommt es denn auch, dafs, weil die Künstler auf die äufsere Form und die Technik so viel Wert legten, ja, um ihren Zweck zu erreichen, legen mufsten, das Ganze nicht den Eindruck einer rein der künstlerischen Phantasie entsprungenen Schöpfung macht, sondern mehr als ein auf gelehrtem, überlegtem Studium beruhendes Prachtstück erscheint. Dafs trotzdem aber das Werk eine hochbedeutende Kunstleistung ist, darf nicht geleugnet werden. Jedenfalls irren diejenigen, welche in neuerer Zeit versucht haben, das Verdienst unserer Künstler zu schmälern, ja ihnen selbst die eigene Erfindung haben absprechen und sie zu Plagiatoren des Gigantenfrieses zu Pergamon stempeln wollen. [J]

Agorakritos, Bildhauer von Paros, Schüler des Phidias. Er war der Liebling seines Lehrers, und dieser soll ihm bei Herstellung seiner Werke nicht nur geholfen, sondern ihm auch eigene Werke überlassen haben, um seinen Namen als Autor daraufsetzen zu dürfen. Kein Wunder deshalb, wenn die Angaben über die Autorschaft fast aller ihm beigelegten Werke schwankend sind. Selbst sein berühmtestes Werk, die Statue der Nemesis zu Rhamnus (Paus. I, 33, 2), wurde ihm ab- und dem Phidias zugesprochen, obgleich sein Name auf einem Blatte des Apfelzweiges in der Linken der Göttin inschriftlich angebracht war.

Nach anderer Version soll Phidias an der Statue wenigstens geholfen haben. Agorakritos soll nämlich die Nemesis umgestaltet haben aus einer Statue der Aphrodite, an der ihm Phidias geholfen, mit der er aber bei der Konkurrenz dennoch dem Alkamenes unterlag. Doch all diese Sagen sind wenig glaubhaft. Die kolossale Marmorstatue der Nemesis trug ein hohes mit Nikegestalten und Hirschen geziertes Diadem und hielt in der Rechten eine Schale, in der Linken einen Apfelzweig. Die Basis des Standbildes war mit einem Relief, die Zuführung der Helena zu Nemesis durch Leda darstellend, geschmückt. Über den Kunstcharakter des Agorakritos sind wir nicht näher unterrichtet, doch können wir aus den nahen Beziehungen zu Phidias und den schwankenden Berichten über die Autorschaft seiner Werke schliefsen, dafs er seinem Meister auch künstlerisch nahe stand. [J]

Agrippa, der Sieger von Actium, einer der Grundpfeiler der Alleinherrschaft des Octavian, mit dem er bekanntlich durch die Heirat der Julia in das nächste Verwandtschaftsverhältnis trat. Er starb 12 v. Chr., erst 51 Jahre alt. Plinius 35, 26 bezeichnet ihn, bei der Anerkennung seiner Verdienste auch durch Bauten und Pflege der Künste, als *vir rusticitati propior quam deliciis* und schreibt ihm finsteres Wesen (*torvitas*) zu, weil er in einer Rede gegen die Üppigkeit der Grofsen auftrat. Schon im Leben wurden ihm seiner hohen Stellung gemäfs viele Ehrenstatuen in Griechenland zu teil, unter anderen in Kerkyra und Lesbos, die angesehenste



27

in Athen, am Aufgange zur Akropolis, worüber s. ›Athen‹. In Rom selbst durfte er in dem von ihm erbauten Pantheon seine Statue (wahrscheinlich in Kriegsrüstung) neben die des Augustus setzen. Sein Bild wurde auch seit seinem dritten Consulat (27 v. Chr.) auf Münzen geprägt; so erscheint auf einer Erzmünze sein Haupt mit einer Schiffskrone umwunden (*insigne coronae classicae, quo nemo unquam Romanorum donatus erat*, Vellej. II, 81); auf der Rückseite Neptun mit Dreizack und Delphin. Hier nach einer Federzeichnung von dem Exemplare des Berliner Münzkabinetts. (Abb. 27.)

Die *torvitas,* welche bei dem schönen Kopfe der Münze angedeutet ist, erscheint noch stärker auf einem Onyx des Wiener Kabinetts Nr. 51 durch die niedergezogenen Brauen; übrigens ist die Physiognomie kräftig und voll; Kinn und Hals stark gebildet. — Dieser Typus wird als getreu bezeugt durch mehrere erhaltene Büsten und eine Kolossalstatue im Museo civico zu Venedig, welche vielleicht aus Griechenland stammt und den Seehelden über 10 Fufs hoch in heroischer Nacktheit darstellt. Agrippa schreitet nach rechts vor, mit gezogenem Schwert in der Rechten, während die Linke einen Delphin



28 Agrippa.

gefafst hält, wodurch seine Herrschaft über die Wogen symbolisch angedeutet wird. Die Statue ist jedoch zum gröfseren Teile von neuerer Ergänzung. Von untadeliger Erhaltung und meisterhafter Arbeit dagegen ist die Büste im Louvre Descr. Nr. 198 (abgebildet nach Visconti, Iconogr. Rom. pl. 8, 2), welche den eigentümlich finsteren Blick durch die gewaltigen Brauen nebst der gerunzelten Stirn wie in Erinnerung an Poseidon wiederspiegelt. (Abb. 28.) Eine gute Replik im Museo Torlonia Nr. 516 in Rom, eine andere in Florenz, Uffizi 48; ein Kolossalkopf im Kapitol, unter den Büsten. [Bm]

Ahnenbilder. Über die *imagines* der patricischen Geschlechter in Rom ist Hauptstelle Plinius 35, 5: *expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines quae comitarentur gentilicia funera, semperque defuncto aliquo totus aderat familiae eius qui unquam fuerat populus; stemmata vero liniis discurrebant ad imagines pictas.* Der Ausdruck *singulis armariis* ergibt nach Vergleich von Polyb. VI, 53 (der die Sitte bespricht): ξύλινα ναΐδια περιτιθέντες, dafs jedes Bild in einem hölzernen tempelartigen Gehäuse stand und dafs diese Schränkchen an der Wand befestigt und so geordnet waren, dafs Laubgewinde *(stemmata)*, wie bei unsern davon benannten Stammbäumen, den Zusammenhang und die Verzweigung des ganzen Geschlechtes durch ihre Linien deutlich



29 Römisches Ahnenbild.

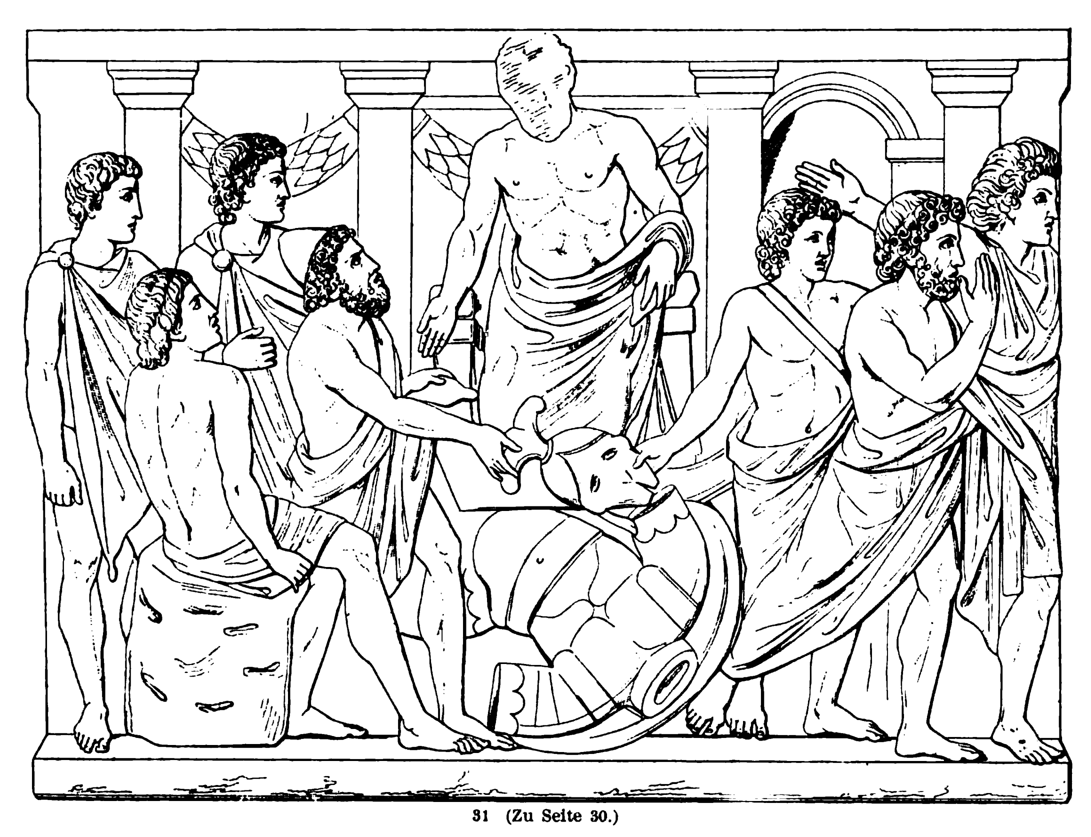
machten. Die Masken waren bemalt (Polyb. ὑπογραφή) und nach sicherer allgemeiner Vermutung in der Büstenform, welche bei den Römern an Stelle der Hermenporträte der Griechen dann auch für Erz und Marmor allgemein üblich wurde (Büste = bustum: 1. Verbrennungsort, 2. Grabstätte, 3. Grabdenkmal in solcher Form; Diez, Wörterb. S. 96). Ein im Lateran befindliches Grabdenkmal, welches wir nach Mon. Inst. V, 7 hier geben (Abb. 29), wird mit Recht als Nachbildung dieser Aufstellungsart angesehen, s. Benndorf und Schöne, Lateran S. 209, welche darauf hinweisen, dafs die Anfügung des Schulter- und Bruststückes notwendig war, um die Masken von verkleideten Dienern bei den Leichenbegängnissen über den Kopf ziehen zu lassen, bei der Nachbildung in schwereren Stoffen aber, als Wachs, in einem gewissen Mifsverhältnisse zu dem gewöhnlichen schmalen Untersatze oder Fufse der Büste steht. [Bm]

Aias, Telamons Sohn, genofs als Eponymos einer athenischen Phyle heroische Ehren; seine Statue stand mit den übrigen im Tholos, Paus. I, 5, 2; auf Salamis hatte er einen Tempel und darin eine Bildsäule aus Ebenholz, Paus. I, 35, 2. Ebenso befand sich auf dem Vorgebirge Rhoiteion bei Troja neben seinem Grabhügel ein Heiligtum mit einer Bildsäule, die Antonius (ihrer Schönheit halber?) nach Ägypten entführte, Octavian aber zurückgab, Strab. 595. Eine Erzstatue in Konstantinopel, die Christodor. v. 271 beschreibt, stellte ihn nicht, wie gewöhnlich (auch bei Homer) im reiferen Mannesalter vor, sondern ganz jugendlich und unbärtig, das Lockenhaar mit einer Binde zusammengehalten und ganz ohne Waffen. Sein Heldenleben im troischen Kriege bot aufserdem vielfachen Stoff zu künstlerischer Behandlung. Zwar seinen Abschied von Telamon und sein Würfelspiel mit Achilleus haben wir geglaubt unter »Mythologische Genrebilder« verweisen zu müssen. Die in den Kreis der Ilias fallenden Bildwerke werden unter diesem Artikel ihre Stelle finden. Eine hervorragende Rolle spielt er bei dem Kampfe um Achills Leiche (s. S. 9). Auch sonst erscheint er beim Kampfe Achills gegen Memnon (Paus. V, 22, 2) und bei der Totenklage um Antilochos, wo er nach Philostr. Imag. II, 7 an seinem wilden Blick (ἀπὸ τοῦ βλοσυροῦ, *torvo vultu* Ovid. Met. XIII, 3) kenntlich ist. Ein Mittelpunkt des Interesses wird er jedoch erst durch sein tragisches Ende.

Der Streit um die Waffen des Achilleus (ὅπλων κρίσις) war der Gegenstand eines Malerwettkampfes (ἀγὼν γραφικός) in Samos zwischen Parrhasios und Timanthes (Müller Arch. § 138, 3), wobei Letzterer siegte, Ersterer aber in einem mehrfach angeführten Witzworte über seine Niederlage scherzte, Plin. 35, 72. Er sagte nach Aelian. V. H. 9, 11: αὐτὸς μὲν ὑπὲρ τῆς ἥττης ὀλίγον φροντίζειν, συνάχθεσθαι δὲ τῷ παιδὶ τοῦ Τελαμῶνος δεύτερον τοῦτο ὑπὲρ τῶν αὐτῶν ἡττηθῆναι. Schon früher aber war die Streitscene beliebt, wie wir aus einer Anzahl von rotfigurigen Vasen strengen Stiles sehen, deren Deutung Brunn und Klein verdankt wird (vgl. Verhandl. der Philol. Versammlung Innsbruck 1874, S. 152—158). Am vollständigsten, feinsten und deutlichsten findet sich die Scene auf einem Bilde des Vasenmalers Duris, hier wiederholt aus Mon. Inst. VIII, 41 (Abb. 30). Die Mitte des Ganzen nimmt als Richter Agamemnon ein, von ihm aus für den Beschauer links Aias, rechts Odysseus. Aias hat soeben den Panzer des Achilleus ohne weiteres sich angelegt, nur das rechte Schulterstück ist noch nicht festgeschnallt. In diesem feinen Zuge, welcher die Überraschung bei dem eigenmächtigen Beginnen des Helden anzeigt, liegt auf einigen Wiederholungen des Bildes die einzige Andeutung des besonderen Vorganges, indem sogar die übrigen Waffen fehlen,



30 (Zu Seite 28.)



31 (Zu Seite 30.)

Aiax und Odysseus streiten um Achills Waffen.

welche hier allerdings auf dem Boden stehend beigefügt sind. Wir sehen den Helm über dem gewölbten Schilde, links die Beinschienen, rechts noch einen zweiten Panzer; es ist der θώραξ στάδιος, während der von Aias angezogene sich als Ringel- oder Schuppenpanzer (φολιδωτός) zu erkennen gibt. Als Odysseus nahet, hat Aias sofort das Schwert aus der Scheide gerissen und wird von zwei rasch herzuspringenden Gefährten mit Mühe gewaltsam am allzu raschen Gebrauche der Waffe gehindert. Odysseus, bedächtiger, ist noch nicht ganz so weit gekommen; von den des Parallelismus halber ihm zur Seite gegebenen Freunden faſst nur einer seinen Arm. — (Das Gegenbild der Vase bringt die unmittelbare Fortsetzung der Scene, nämlich die Abstimmung der Feldherren, in welcher Odysseus siegt.)

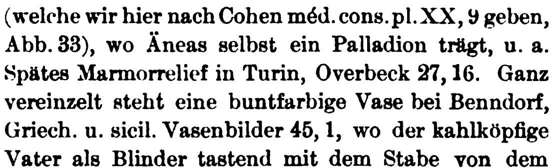
Auf diesen eigentlichen Streit, der fast zum Kampfe ausgeartet wäre, folgt bekanntlich das Gericht unter dem Vorsitze Agamemnons, wobei wahrscheinlich (Welcker, Epischer Cykl. II, 178) Arktinos mit Homer übereinstimmte, der λ 547 sagt: παῖδες δὲ Τρώων δίκασαν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη; gefangene Troer also, deren Sinn Athene leitete. Diese Situation ist deutlich erkennbar nur in einem Sarkophagrelief aus Ostia, hier nach Mon. Inst. II, 21 (Abb. 31). Vor einem architektonischen Hintergrunde von Säulenstellungen und Bogen steht der erhöhte Thronsessel Agamemnons, der sich eben erhoben und den Richterspruch verkündet hat, wie die Bewegung der rechten Hand lehrt. Sein Gesicht ist leider gänzlich abgestoſsen, sein Körper, wie der aller übrigen, nur einfach im Unterteile mit dem Mantel verhüllt. Overbeck glaubt, daſs die Figur zu alt für Agamemnon sei, er möchte sie Nestor benennen; indessen darf man es mit den Proportionen solcher Sarkophagarbeit nicht allzu genau nehmen. Zu den im Vordergrunde liegenden Waffenstücken, Schild und Panzer, ist soeben Odysseus, kenntlich an dem Pilos, in energischer Haltung hingetreten und hat auch schon den jugendlichen Gefährten des rechts fortgehenden Aias veranlaſst, den ergriffenen Helm wieder niederzulegen; ein Zug, durch den die Siegeshoffnung, mit welcher sich Aias' Freunde schmeichelten, in feiner Weise angedeutet wird. Die leidenschaftliche Erregung des Telamoniers selbst, der hier unbärtig, aber durch seine Körpergröſse über Alle hervorragend gebildet ist, malt sich nicht bloſs in dem weitausgestreckten Arme, der einen Racheruf an die Olympier bedeutet, sondern auch in dem emporgesträubten Haare und namentlich in dem flammenden Blick der weit geöffneten Augen, wobei Overbeck sehr passend daran erinnert, daſs nach der Aithiopis der Arzt Podaleirios zuerst den aufsteigenden Wahnsinn des Aias erkannte: ὅς ῥα καὶ Αἴαντος πρῶτος μάθε χωομένοιο ὄμματα τ' ἀστράπτοντα βαρυνόμενόν τε νόημα (Welcker a. a. O.). Neben Aias geht ein bärtiger Gefährte, mit dem Ausdruck der Besorgnis und des Erstaunens, ohne Zweifel Teukros. Hinter Odysseus stehen zwei mit der Chlamys bekleidete jugendliche Begleiter. Den links ganz im Vordergrunde auf einem Steine sitzenden jungen Mann, der nur ein Gewandstück um die Hüfte geschlagen hat, nimmt Overbeck nicht ohne Wahrscheinlichkeit für den Vertreter der troischen Gefangenen, die als Geschworne fungierten.

Eine Silberschale mit gravierter Zeichnung bei Millin. G. M. 173, 629 (auch Overbeck 24, 1) gibt eine halbsymbolische Darstellung. Athene selbst in voller Rüstung sitzt zu Gericht, vor ihr liegen römische Waffen; zu ihren Seiten stehen Aias und Odysseus, beide redend und demonstrierend, letzterer mit fast komödienhaft lebendiger Geberde. Über ihm in den Wolken schwebt Nike in kleiner Figur, welche der Athene zu seinen gunsten zuzusprechen scheint.

Von Aias im Wahnsinn gab es ein berühmtes Gemälde des Timomachos (angeführt von Cic. Verr. IV, 60, 135), welches nebst seinem Gegenstücke, der über den Kindermord sinnenden Medea, nach Plin. VII, 126 Julius Cäsar für 80 Talente kaufte, um es in seinem Tempel der Venus Genetrix aufzustellen. Nach Welcker, Kl. Schr. III, 450 ist das Motiv aus Ovid. Trist II, 525 *(sedet vultu fassus Telamonius iram)* zu entnehmen: Aias vor sich hinbrütend über sein Ende. Auch auf der tabula Iliaca bohrt sich Αἴας μανιώδης das Schwert allein in die Seite, da Arktinos, deren Quelle, das Rasen unter den Viehherden noch nicht kannte. Letzteres führte erst Lesches in die Dichtung ein, dem Sophokles folgte. Nur einige Gemmen stellen den Helden unter den erwürgten Tieren vor. Von seinem Tode haben wir ein sehr ungewandtes, echt etruskisches Gemälde auf einer Vase (Mon. Inst. II, 8 und Overb. 24, 2), wo sich der Held (Inschr. ƧAFIA) genau wie bei Sophokles in sein im Boden befestigtes Schwert gestürzt hat, nur daſs die Scene innerhalb des Zeltes vor sich geht. — Aias im Begriffe sich in sein Schwert zu stürzen, vor ihm Athene auf die getöteten Schafe tretend und ihm gebietend, hinter ihm ein geflügelter Dämon, etwa ein etruskischer Charon (aber ohne dessen abschreckende Häſslichkeit) oder der Wahnsinn (οἶστρος); Vasenbild Arch. Ztg. 1870, Taf. 45. [Bm]

Aineias. Daſs der Held der troischen Sage ursprünglich mit einem mythischen Charakter bekleidet war, der ihn in enge Beziehung zu der phönikischen Aphrodite setzte, läſst sich heutzutage kaum in undeutlichen Spuren mehr nachweisen; doch deuten seine Abstammung, der Besitz der göttlichen Rosse, namentlich aber mehrere Tempelgründungen und Heiligtümer an Küstenorten darauf hin. Vgl. Welcker, Griech. Götterl. III, 258; II, 700. Selbst in Argos stand seine eherne Bildsäule bei einem Delta

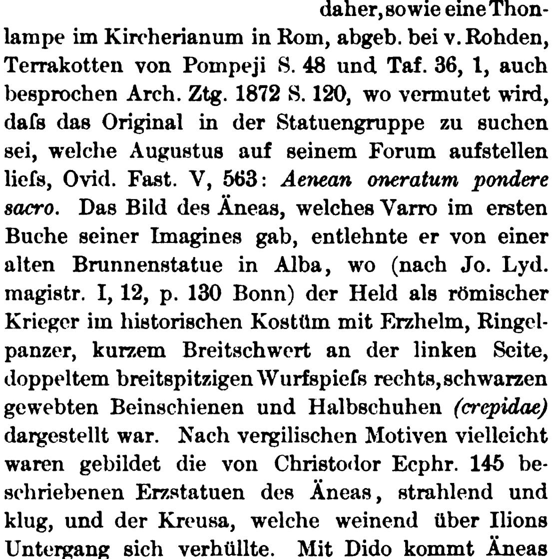
genannten Platze, dessen Legende Paus. II, 21, 2 nicht mitteilen will, weil sie ihm nicht gefiel. Doch trat dies Alles in Schatten gegen die Homerische Dichtung, wo Äneas unter den troischen Helden nur zweiten Rang behauptet. Auf Kunstwerken erscheint er demgemäfs in gröfseren Scenen als Nebenfigur, oft nicht sicher bestimmbar. Seine Rettung durch Aphrodite (E 312) ist nicht sicher nachgewiesen; seine Verwundung durch Diomedes will man auf einem pompejanischen Wandgemälde erkennen (Helbig, Wandgemälde der campan. Städte Nr. 1383). In welchen Zusammenhang ihn Parrhasios auf einem Gemälde (Plin. 35, 71) mit Kastor und Pollux gebracht hatte, ist nicht klar. Dagegen ist seine Flucht aus Ilion schon früh ein beliebter Gegenstand auf älteren Vasenbildern, besonders aber in römischer Zeit, nachdem die Sage seit Julius Cäsar zu höchster Bedeutung gelangt war. Für zusammenfassende Darstellungen sehe man unter »Iliupersis«, besonders die dort abzubildende tabula Iliaca, welche seinen Auszug nach Stesichoros' Dichtung als Mittelpunkt des Ganzen behandelt. Von Einzeldarstellungen kehrt bei mindestens einem Dutzend schwarzfiguriger Vasen stets derselbe Typus wieder: Anchises hockt auf des Äneas Rücken und wird von ihm unter den Knien oder unter den Schenkeln festgehalten. Askanios ist nicht immer dabei, öfters aber mehrere knabenhaft gemalte Männer, um die Genossen (οἰκετῶν παμπληθία) anzuzeigen, welche als gemeine Sterbliche kleiner sind. Kreusa folgt meistens dem Gemahl; voran schreitet aber häufig noch Aphrodite, den Weg weisend und winkend (nach Quint. Smyrn. 13, 326 Κύπρις δ'ὁδὸν ἡγεμόνευε, Tryphiod. 651 Αἰνείαν δ'ἔκλεψε καὶ Ἀγχίσην Ἀφροδίτη). Aufzählung bei Overbeck, Her. Gal. 656. Wir geben zur Probe aus Gerhard, Auserl. Vas. Taf. 231, 1. (Abb. 32.) Äneas ist behelmt und gerüstet; er führt einen Speer in der Linken, während er mit der andern Hand den Vater hält. Dieser ist als König durch das Scepter in seiner Rechten bezeichnet; auch trägt er in dem weifsen Haar ein Stirnband. Iulos nackt schreitet voran und blickt nach der Mutter Kreusa zurück, welche hinter Äneas noch still steht. Ihr scheint die gegenüberstehende Aphrodite, in besterntem Kleide, Mut einzusprechen. — Eine einzige bekannte rotfigurige Vase zeigt denselben Unterschied, wie alle Gemmen und Münzen, dafs nämlich Anchises auf des Sohnes Schulter sitzt und zwar in ziemlich steifer Stellung; Overbeck, Her. Gal. 27, 12. Über die Münze von Aineia s. »Münzkunde«; ähnlich, doch weniger charakteristisch sind die von Neu-Ilion und Segeste, auch die von Julius Cäsar (welche wir hier nach Cohen méd. cons. pl. XX, 9 geben, Abb. 33), wo Äneas selbst ein Palladion trägt, u. a. Spätes Marmorrelief in Turin, Overbeck 27, 16. Ganz vereinzelt steht eine buntfarbige Vase bei Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenbilder 45, 1, wo der kahlköpfige Vater als Blinder tastend mit dem Stabe von dem jugendlichen Sohne am Arme geführt wird. Von pompejanischen Wandgemälden müssen wir wohl die bekannte Karikatur erwähnen, welcher gleich allen späteren Darstellungen die Münze von Aineia zum Vorbilde diente: die drei Personen haben Hundeköpfe, dazu Schwänze und Füfse von Hunden. Eine ernsthafte Scene aus bemaltem Thon von flüchtiger Arbeit, aber doch vielleicht unter den Penaten aufgestellt ebendaher, sowie eine Thonlampe im Kircherianum in Rom, abgeb. bei v. Rohden, Terrakotten von Pompeji S. 48 und Taf. 36, 1, auch besprochen Arch. Ztg. 1872 S. 120, wo vermutet wird, dafs das Original in der Statuengruppe zu suchen sei, welche Augustus auf seinem Forum aufstellen liefs, Ovid. Fast. V, 563: *Aenean oneratum pondere sacro*. Das Bild des Äneas, welches Varro im ersten Buche seiner Imagines gab, entlehnte er von einer alten Brunnenstatue in Alba, wo (nach Jo. Lyd. magistr. I, 12, p. 130 Bonn) der Held als römischer Krieger im historischen Kostüm mit Erzhelm, Ringelpanzer, kurzem Breitschwert an der linken Seite, doppeltem breitspitzigen Wurfspiefs rechts, schwarzen gewebten Beinschienen und Halbschuhen *(crepidae)* dargestellt war. Nach vergilischen Motiven vielleicht waren gebildet die von Christodor Ecphr. 145 beschriebenen Erzstatuen des Äneas, strahlend und klug, und der Kreusa, welche weinend über Ilions Untergang sich verhüllte. Mit Dido kommt Äneas



33

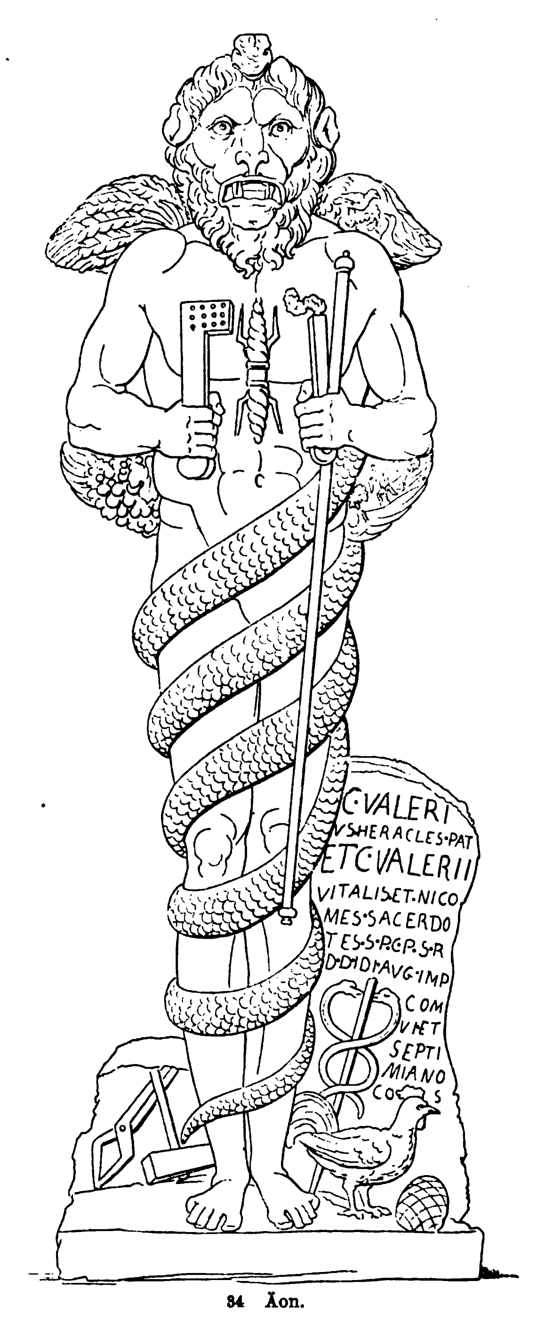


32 Äneas' Flucht.



vor auf einem pompejanischen Gemälde (Helbig 1381) und auf einem Mosaik aus Halikarnassos (Bull. Inst. 1860, 105). Später hatte man auch Statuen der Dido, die sich ermordet. Illustrationen zu Vergil bietet die berühmte Handschrift im Vatican, herausgegeben von A. Mai 1835. (Einiges daraus bei Millin G. M. 643—652.) Die Sau von Alba mit 30 Ferkeln auf dem vaticanischen Altar des Augustus, auf Kaisermünzen und Gemmen. Beachtenswerter sind die Linienzeichnungen einer schön gravierten pränestinischen Cista mit Darstellungen der Kämpfe der Rutuler und Trojaner, von Turnus Fall, und auf dem Deckel Äneas und Latinus das Bündnis schliefsend; abgeb. Mon. Inst. VIII, 7, 8, erläutert von Brunn, Annal. 1864, 356. [Bm]

Aion, der Gott des immerwährenden Wandels der Zeit, ist nur eine mystische Abstraktion später Philosophen, der Gnostiker und Neuplatoniker, spielte aber auch in den Mysterien des Mithras (s. Art.) eine gewisse Rolle. Während bei Eur. Heracl. 900 αἰών (das Menschenleben, *saeculum*) in poetischer Personifikation ein Sohn des Kronos und Genosse der Moira genannt wird, so wird er nachher dort zu der bewegenden und mefsbaren Kraft in dem unbeweglichen und unendlichen Chronos. Während aber der letztere trotz der Beschreibung seiner eigentümlichen Gestalt (geflügelte Schlange mit einem Menschenkopf zwischen Stier- und Löwenkopf) nirgends vorkommt, scheint Äon förmliche Verehrung genossen zu haben, da sich sein Bild mehrfach in Mithrashöhlen vorgefunden hat. Es wurden auch Hymnen auf ihn gedichtet. Quint. Smyrn. XI, 194 läfst ihn den unvergänglichen Wagen des Zeus verfertigen. Sein Bildnis wird von dem späten Philosophen Damaskios bei Phot. bibl. cod. 242 p. 1049 ziemlich vag geschildert: θεσπέσιον δή τι καὶ ὑπερφυές, οὐ γλυκείαις χάρισιν, ἀλλὰ βλοσυραῖς ἀγαλλόμενον, κάλλιστον δ' ὅμως ἰδεῖν, καὶ οὐδὲν ἧττον ἐπὶ τῷ βλοσυρῷ τὸ ἤπιον ἐπιδεικνύμενον; doch hat Zoega, Abhandlungen S. 185 ff. auf ihn mit gröfster Wahrscheinlichkeit eine mehr als zehnmal vorhandene Statue bezogen, welche einen schlangenumwundenen geflügelten Mann mit Löwenkopf vorstellt. Wir geben das beste und vollständigste, im Mithräum in Ostia gefundene Bild (Abb. 34) nach Lajard, Recherches sur Mithra pl. LXX (woselbst auf den folgenden Tafeln auch die andern abgebildet sind), und folgen Zoegas deutender Beschreibung. Die etwa 5 Fufs hohe Statue hat einen Löwenkopf von furchtbarem Ansehen, dessen Rachen, wie Kronos seine Kinder, Alles zu zermalmen droht; die im übrigen menschliche Gestalt ist eng umwickelt von den Kreisen der Schlange, deren Kopf mitten auf dem des Löwen aufliegt. Zwei kleine Flügel ragen über die Schultern, zwei andre liegen an den Hüften. An jedem ist auf der inneren Seite ein Sinnbild für eine der vier Jahreszeiten. ›An dem Flügel der linken Schulter findet sich eine Taube in einem Nest von Zweigen sitzend und ein Schwan, der den Hals nach ihr ausstreckt. Der Vogel in dem Nest ist ein schönes



34 Äon.

Symbol des Frühlings, und die Taube und der Schwan, Begleiter der Aphrodite und des Apollo, sind eine reizende Ankündigung von dem Erwachen der Natur. Der Flügel rechts ist ganz mit Ähren überzogen und der darunter hat eine Weintraube

mit Blättern. Endlich an dem der linken Hüfte ist eine Rohrpflanze, ein gewöhnliches Sinnbild des Winters, und zwei Lorbeerbäumchen, welche immer grünend die Rückkehr der besseren Jahreszeit versprechen. Mitten auf der Brust der Statue sieht man einen Blitz in senkrechter Richtung, ein Sinnbild der Luft, welche die Erde befruchtet, angemessen dem Gott, der gewöhnlich Frugifer hiefs (Arnob. disput. 6 p. 86) und auf den vielleicht die Benennung Bronton in einer Mithrasinschrift geht.« Die Arme sind gebogen, die Beine geschlossen wie bei Osiris. Der Schlüssel in der rechten Hand soll ein »Sinnbild der Pforten der Sonne« sein, ebenso die Fackel in der linken; die Mefsstange scheint das Zeitmafs zu bedeuten, da sie in andern Bildern durch eine hinanlaufende Spirallinie in 12 Abschnitte geteilt wird. Die Schlangenkreise werden auf das Umrollen der Jahrhunderte gedeutet; sie erinnern an Orpheus Argon. 13, wo Eros als von Kronos unter unermefslichen Umwindungen (ἀπειρεσίοισιν ὑφ' ὁλκοῖς) erzeugt genannt wird. Andere bringen die Schlangen mit der gewundenen Sonnenbahn in Verbindung. Die an der Stütze angebrachte Weihinschrift wird gelesen: *Cajus Valerius Heracles pater et Caji Valerii Vitalis et Nicomes Sacerdotes Sua Pecunia Constituerunt Pro Salute Reipublicae DeDicatum Idibus Augustis Imperatore Commodo VI et Septimiano Consulibus.* Sie lehrt, dafs sie im 6. Consulat des Commodus, also 190 n. Chr. verfertigt ist. Daneben ist, wie bei den *signis pantheis,* Hammer und Zange des Hephästos mit dem Heroldstabe des Hermes, dem Hahne des Asklepios und dem Pinienapfel des Attis verbunden. — Die andern Bilder zeigen einige Variationen, mehrmals zwei Schlüssel, ohne die Mefsstange; auch nur zwei grofse Flügel; oder der Gott steht auf der Weltkugel u. dergl. Lajard in Ann. Inst. XIII, 170 hält die Bilder für Darstellungen des Mithras selbst. [Bm]



35 Aeschines.

Aischines, der Redner. Sein Bild wurde von Visconti Iconogr. gr. pl. 29, 3, 4 in einer Büste mit Namensinschrift nachgewiesen (der eine andere mit Inschrift bei Millingen Uned. mon. II, 9, 10 völlig entspricht), ferner in einem Medaillon, wo er das Gegenstück zu Demosthenes bildet. Seitdem ist eine hervorragende Marmorstatue aus Herculaneum, aufgestellt in Neapel, als sein Porträt erkannt (Abb. 35). »Den robusten Bau freilich, der dem Aeschines nachgerühmt wird und ihn bestimmt haben soll, Soldat zu werden, merkt man nicht, dagegen stimmt die Haltung der Arme mit unseren Nachrichten überein. Wir wissen nämlich, dafs die ältere, bescheidene und züchtige Weise, den rechten Arm unter dem Mantel zu tragen, zwar im allgemeinen zur Zeit des Aeschines abgekommen war, dafs dieser selbst aber sie beibehielt (Plut. vit. X. oratt.). Aeschines scheint auch auf der Rednerbühne nichts Freies und Ungebundenes gehabt zu haben, vielmehr um eine feinere äufsere Erscheinung besorgt gewesen zu sein.« (Friederichs, Bausteine S. 302.) Von einer Erzstatue in Konstantinopel sagt Christodor in seiner poetischen Beschreibung, dafs er »die Rundung der bärtigen Wangen zusammenzog« (v. 14 λασίης δὲ συνείρυε κύκλα παρειῆς), ein Ausdruck, welcher ebenfalls die gespannte Haltung der Gesichtszüge andeuten soll. [Bm]

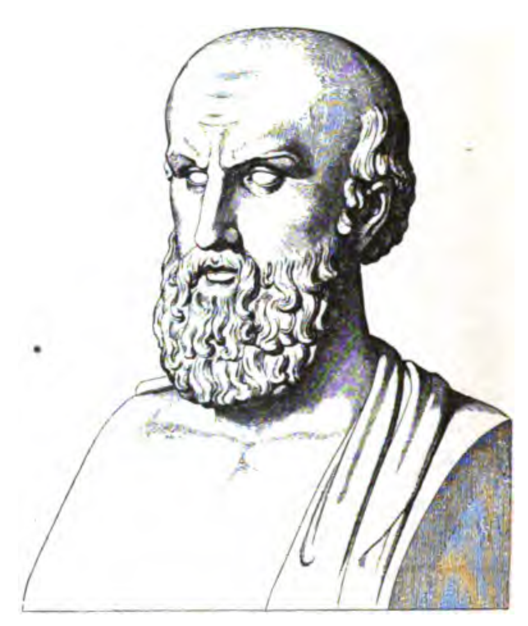
Aischylos. Des Dichters Bildnis prangte in Athen schon auf dem Gemälde von der Schlacht bei Marathon in der Poikile (Paus. I, 21, 3). Um Ol. 110 wurde auf des Redners Lykurg Antrag ihm ebenso wie dem Sophokles und Euripides eine Erzstatue im Theater des Dionysos errichtet (Plut. vit. X oratt. p. 841). Seine Züge sind uns zuerst bekannt geworden durch eine Glaspaste im Kabinett Stosch, welche Winckelmann, Mon. Ined. I, 167 vermittelst der sonderbaren Sage über den Tod des Dichters richtig deutete. Aeschylos soll bekanntlich in Gela dadurch gestorben sein, daſs ein Adler eine Schildkröte aus der Höhe auf den kahlen Schädel des Dichters fallen lieſs. Die Entstehung dieses Märchens muſs wohl auf eine der erhaltenen ähnliche



36

bildliche Darstellung — vielleicht ein Grabrelief — und dessen harmlose oder scherzhafte Miſsdeutung (etwa eines Komikers) zurückgeführt werden. Göttling, de morte fabulosa Aeschyli, Jena 1854, macht in ansprechender Weise wahrscheinlich, daſs die Darstellung eine Apotheose in symbolischer Form enthalte: die χελώνη d. h. die Lyra erhebt sich auf den Adlerfittigen der Poesie zum Himmel, während der Dichter in der Gabe des Dionysos schwelgt (Abb. 36). Nach der schlagenden Ähnlichkeit mit dieser (hier stark vergröſserten) Paste hat Melchiorri, früherer Vorstand des capitolinischen Museums, eine daselbst befindliche groſse Büste (Abb. 37, nach Mon. Inst. V, 4) als Aeschylos' Bildnis erkannt und fast allseitige Zustimmung erfahren. Der Kopf macht durchaus den Eindruck einer groſsartigen und bedeutenden Persönlichkeit. Der charakteristische hohe und kahle Schädel, die Furche über der Nasenwurzel und die Herabsenkung der Stirnhaut über die inneren Augenwinkel deuten ebenso sehr auf gespanntes Denken wie auf festen Willen. Vgl. Welcker, Alte Denkm. V, 96; II, 337. [Bm]

Aisopos, der Fabeldichter. Von ihm sagt zwar erst Planudes in einer Lebensbeschreibung: φοξὸς ἦν ... σιμὸς τὸν τράχηλον — προγάστωρ, βλαισὸς καὶ κυφός, aber sicher doch nach älterer Tradition und Vorstellung, auf welche auch sonstige Angaben der Alten hindeuten. Daſs ihm in Athen eine Statue errichtet war, gibt Phaedrus epilog. l. II, 1 an: *Aesopi ingenio statuam posuere Attici;* Agathias in der Anthol. Anall. III, 45 n. 35 erwähnt, daſs sie vor denen der sieben Weisen stand; und Tatian,



37 Aeschylus.

adv. Gr. 55 p. 120 sagt von einem Bilde des Aesop von Aristodemos, es sei beinahe so berühmt wie die Fabeln. Visconti bemerkt nicht übel, daſs, da Aristodemos nach Plinius' Erwähnung 34, 86 allenfalls ein Schüler des Lysipp sein konnte, Agathias, einer vulgären Tradition folgend, die berühmte Statue mit Unrecht dem Lysippos anstatt dem Aristodemos zugeschrieben habe. — Der Charakteristik eines Verwachsenen entspricht nun — versteht sich als Idealbild, nicht als ikonisches Porträt — in originellster Weise eine Halbfigur in Villa Albani (Visconti Icon. gr. pl. 12) mit verstümmeltem Leibe und dabei doch klugem Gesichtsausdrucke, so sehr, daſs kein Zweifel übrig bleibt. (Abb. 38.) ›Das Charakteristische der Büste liegt darin, daſs sie einen häſslichen Krüppel darstellt, der aber nicht leidend und gedrückt ist, sondern frei sein kluges Gesicht emporhebt. Der Fabeldichter, zumal der griechische Fabeldichter, konnte nach der Natur seiner Dicht-

gattung nicht als eine idealere Gestalt dargestellt werden, denn es sind im Vergleich zu den anderen Dichtgattungen niedrige Dinge, mit denen er sich beschäftigt. Aufserdem ist die griechische Fabel nicht episch, sondern didaktisch, und zwar spricht sie ihre Lehren und Warnungen nicht direkt und offen aus, sondern unter der Form von witzigen und sinnigen Erzählungen, es fehlt ihr der freie und männliche Ton, sie sucht es vielmehr klug, ja schlau anzufangen, um ihren Zweck zu erreichen.



38 Aesop. (Zu Seite 34.)

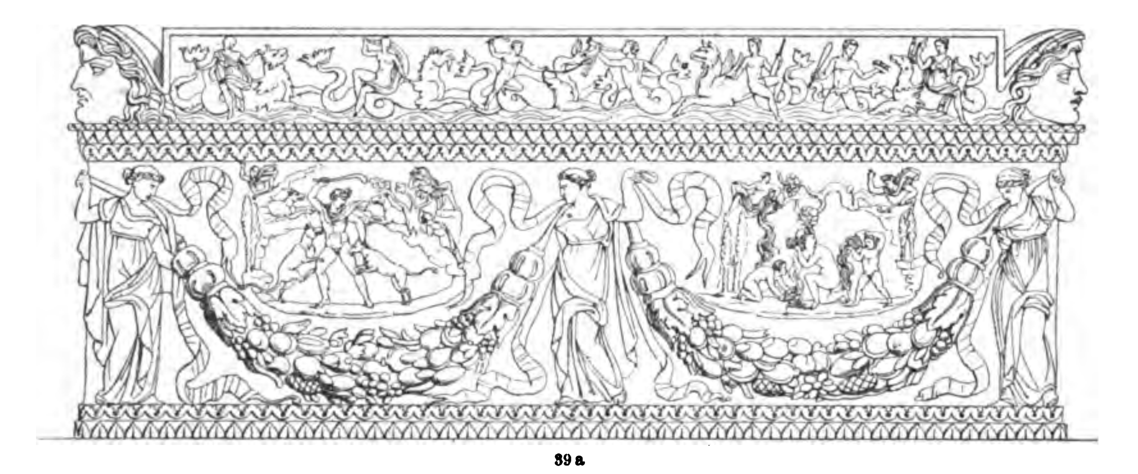
Gerade diesem Charakter der Fabel entspricht diese Gestalt des Fabeldichters. Der schwache Krüppel kann nicht kühn und sicher auftreten für seine Zwecke, dazu fehlt ihm Kraft und Autorität, aber die Klugheit, die so oft in Krüppeln wohnt, benutzt er sinnig und schlau gegen die Überlegenheit der Kraft und Macht. Der Künstler, indem er den Krüppel nackt hinstellte, hat sich nicht gescheut, einen durchaus häfslichen Eindruck hervorzurufen, und wir würden die Augen abwenden, wenn nicht der Kopf mit seiner Haltung und mit seinem Ausdruck der Häfslichkeit des Körpers das Gegengewicht hielte.« (Friederichs, Bausteine S. 305.) Vgl. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 672, der auf den »durchbohrenden Blick«, das Zeichen des Scharfsinns, hinweist und bemerkt, dafs die instinktive Volksanschauung tiefste Schlauheit in Zwerggestalt zu kleiden pflegt (wie den Alberich und Mimer der deutschen Sage). [Bm]

Aktaion, der rasche Jäger, welcher von seinen Hunden zerrissen wird, weil er Artemis erblickt, die sich baden will, ist vielleicht nur ein Bild des in der Glut der Hundstage ausbleibenden Nacht- und Morgennebels, dessen erfrischende Wirkung bis dahin das Pflanzenleben vor dem Verdorren bewahrt hat. Dafs der helle Mondschein (Artemis-Selene) auch dabei schädlichen Einflufs üben soll, ist leicht verständlich; die Göttin taucht in die Meerflut zum Bade ein und überzieht die Erde, indem sie selbst verschwindet, mit einem gefleckten Hirschfelle, dem gestirnten Himmel. Von dieser Bedeutung der Sage ist freilich in der vermenschlichenden Dichtung und den darauf gegründeten Kunstschöpfungen nichts bewufst geblieben. Eine Spur der segenbringenden Natur des ursprünglichen Gottes zeigt sich nur noch in seinem Heroenkultus bei den Orchomeniern, die auch auf Geheifs des Orakels sein Erzbild mit eiserner Kette an den Felsen fesselten, Paus. IX, 38, 4, natürlich, um seine Wohlthaten nicht einzubüfsen. (Eine Münze der Stadt, bei Wieseler II, 187 [3. Aufl.], in mifsdeuteter Abbildung, gehört jedoch nicht hierher; s. Arch. Ztg. 1864 S. 133.) Ebendahin deutet auch die seltsame Angabe Apollod. III, 4, 4, 4, dafs Cheiron in seiner Höhle auf dem Pelion den ihren zerrissenen Herrn suchenden Hunden ein Bild des Aktäon gemacht habe, worauf sie beruhigt von ihrer Trauer abliefsen. Gewaltsamer Tod und Klage also wie bei Osiris, Adonis, Linos, Orpheus, Hippolyt, Zagreus u. a.

Von bedeutenden Künstlern hatte Polygnot in seinem Gemälde der Unterwelt Aktäon gemalt, wie er neben seiner Mutter auf einem Hirschfell safs und ein Hirschkalb in der Hand hielt, einen Jagdhund an seiner Seite, und (sehr bezeichnend) ihnen zunächst Maira, die verkörperte Sirioshitze; Paus. X, 30, 3.

Die uns erhaltenen Kunstwerke stellen vorzugsweise Aktäons Bestrafung vor: der von seinen eigenen Hunden angegriffene Jäger sucht sich ihrer Bisse vergebens zu erwehren. Dies vortreffliche Motiv für die Plastik ist schon in einer selinuntischen Tempelmetope (Wieseler II, 184) angewandt, nachdem die böotische Sage durch Stesichoros von Himera auf Sicilien eingebürgert war. Die nebenstehende, langbekleidete Artemis hat dem Aktäon ein Hirschfell übergeworfen (wie ebenfalls Stesichoros sang, Paus. IX, 2, 3) und hetzt die Hunde gegen ihn an. Bemerkenswert ist aber, dafs die Künstler hierbei nicht in plumpem Realismus so weit gingen den Aktäon ganz in der Hirschhaut zu verstecken,

um die Hunde zu täuschen, sondern anfangs nicht einmal immer das später übliche Hirschgeweih als Andeutung erfolgter Verwandlung ihm aufsetzten. Noch auf einer Vase mit etruskischer Inschrift finden wir Aktäon bärtig und bekränzt; Wieseler II, 185. Auch eine schön komponierte Marmorgruppe in London (Wieseler II, 186), welche Aktäon merkwürdigerweise mit einem Löwenfell umhangen zeigt, Vasenbild Wieseler I, 212. Er bietet der Artemis ein Opfer an in Gegenwart von Pan, Hermes und Satyr, Revue archéol. 1848 pl. 100. — Erst auf einem pompejanischen Gemälde findet sich die badende Artemis (Wieseler II, 183a) und zwar zusammen mit der Verwandlung. Endlich spielt sich die Fabel gleichsam in vier Akten ab auf einem prächtigen Sarkophage, der, in der Nähe von Rom gefunden,



39 a

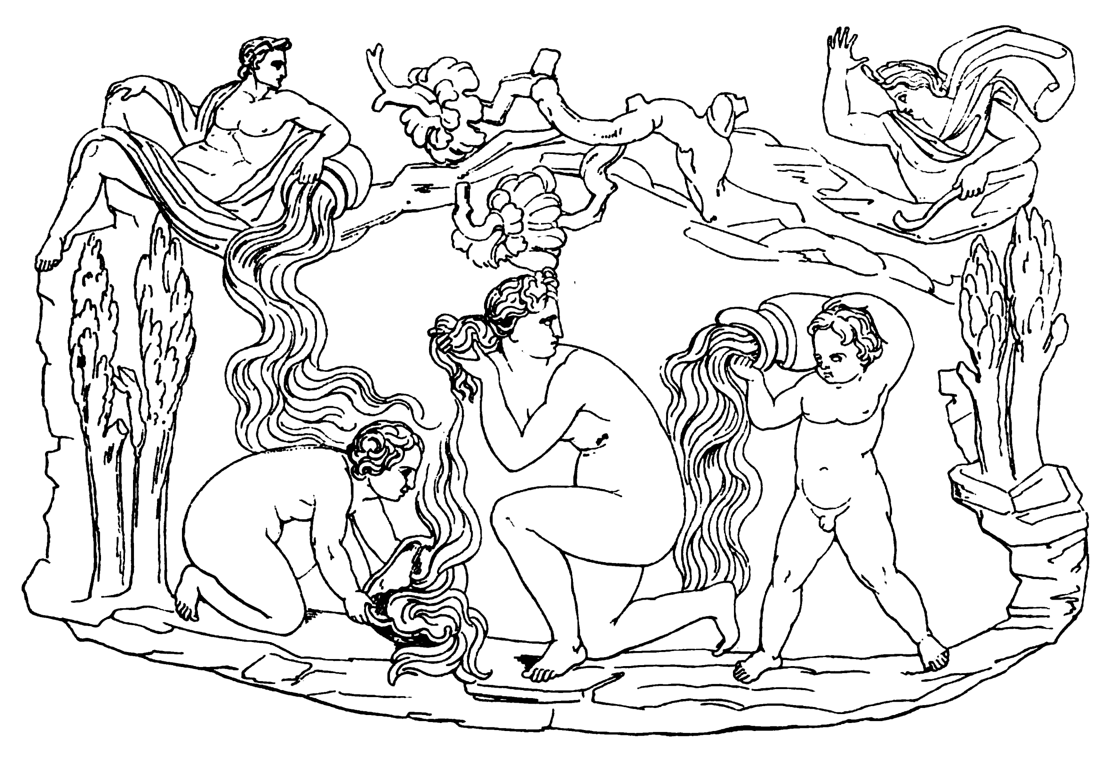




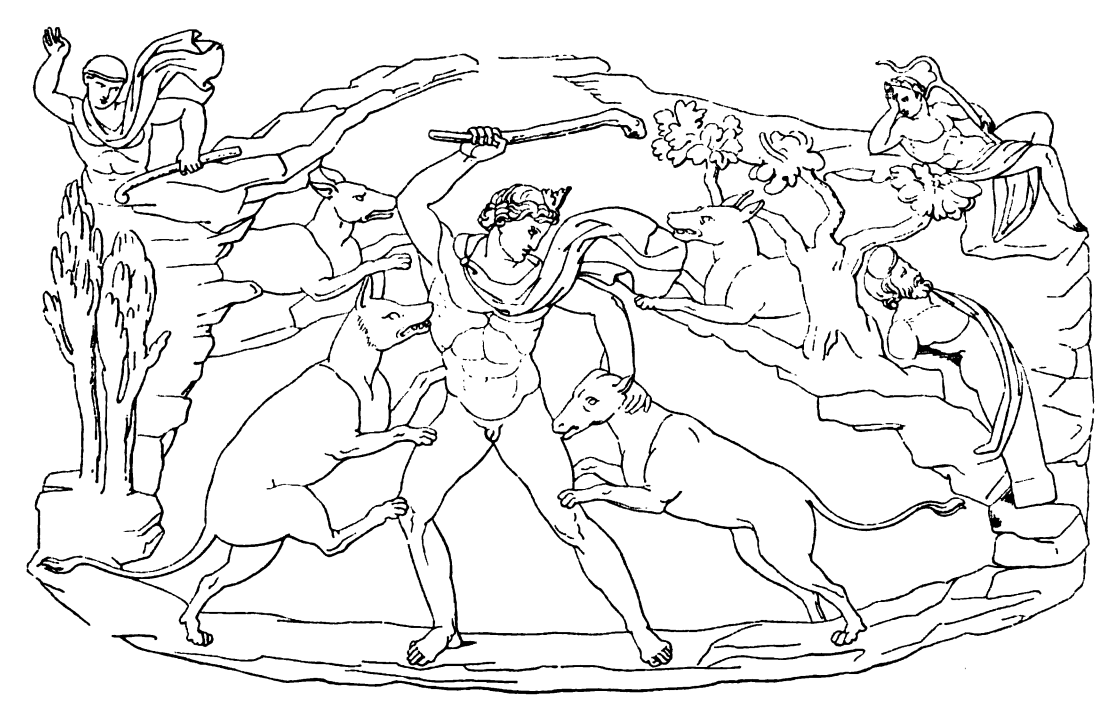
39 b Aktaeonsarkophag. 39 c

hat nach Friederichs, Bausteine I, 101 erst in der Neuzeit den Kopf nebst einem Hirschgeweih erhalten, während ein von ihm gerühmter Kameo, den er als getreue Nachbildung des Originals ansieht, dessen entbehrt. Sonstige Vasenbilder geben Aktäon meist mit Hörnern, Elite céramogr. II, 99—103. Ein ganzer Hirschkopf findet sich auf etruskischen Urnen Inghirami mon. étr. I, 65, 70. Am Boden liegend, während Artemis selbst auf ihn mit Hunden losgeht, auf einigen athenischen Terrakotten bei Schöne, Griech. Reliefs S. 60 und N. 127; ähnlich Campana opere in plast. t. 58. — Auf der Hasenjagd finden wir Aktäon neben andern Helden; früher der Sammlung Borghese angehörte, jetzt sich im Louvre befindet. Wir geben nach Clarac Musée pl. 113 bis 115 die drei Teile des Ganzen, dann nochmals die Bilder der Vorderseite im vergröfserten Mafsstabe. (Abb. 39 a, 39 b, 39 c, 40, 41.)

Die erste Scene, linksseitig, zeigt uns Aktäon nicht in Person, sondern seine Diener, die Hunde aus der Jagdtasche fütternd und von der Koppel lösend. Rechts auf einem Felsen steht das nackte Bild eines jugendlichen Waldgottes mit dem Hirtenstabe in der Linken (Silvanus?); der Gegenstand, den er in der Rechten emporhält, ist zerbrochen; daher auch der Charakter der Gottheit, zu deren



40 Diana im Bade von Aktäon erblickt. (Zu Seite 36.)



41 Aktäon von seinen Hunden zerrissen. (Zu Seite 36.)

Füfsen ein Blumengewinde niedergelegt ist, vielleicht um Jagdglück zu erbitten, unsicher bleibt. Aus einer linker Hand an der Eiche aufgehängten Jagdtasche gucken zwei Tierköpfe (Hasen? Rehe?) hervor. In der folgenden Hauptscene auf der Breitseite des Sarkophags zur Rechten läfst sich Artemis, in einer Grotte entkleidet niederkauernd, von zwei Knäblein aus Urnen begiefsen, völlig in der Art des auf Vasen oft gemalten griechischen Frauenbades; links oben läfst ein Flufsgott sein Wasser einer Urne entströmen (Ovid. Met. 3, 156 nennt die Quelle Gargaphia); rechts ihm gegenüber blickt Aktäon in halber Figur vom Berghange herab auf die Scene. Staunend hat er die rechte Hand erhoben, in der linken hält er ein Pedum (λαγωβόλον); die Chlamys flattert beim raschen Gange im Winde. Aber schon hat Artemis bei einer Wendung des Antlitzes ihn erschaut und ihr Zorngedanke ist in der Bildung der Hörner auf Aktäons Haupt zur sichtbaren Wirkung gelangt. Das Nebenbild führt uns die schöne Gruppe der Verteidigung des Herrn gegen seine anspringenden Hunde vor, fast im gleichen Lokale. Links schaut ein Jäger erschreckt zu, rechts oben ist der fichtenbekränzte Cithäron gelagert, anscheinend mit dem Ausdruck der Betrübnis; darunter im Vordergrunde eine Priaposherme in der bekannten rücklings gebogenen Stellung (s. ›Priapos‹). Endlich finden wir auf dem rechten Seitenbilde Aktäon sterbend von seiner Mutter Autonoe entdeckt, welche mit fliegendem Mantel herbeieilend die entblöfste Brust zerfleischt, das Haar zerrauft hat, während eine Dienerin den Abscheidenden an den Füfsen aufzuheben versucht. Nur ein Reh ist von ferne Zeuge der Jammerscene. — Der Sarkophag, dessen oberer Bildstreifen unter ›Nereiden‹ in gröfserem Format erscheint, zeichnet sich durch sorgfältige Arbeit und reichen Schmuck von Blumengewinden, welche drei Horen halten, von Gorgonenmasken an den Ecken und andern Zierrat aus. [Bm]

Alexander der Grofse. An dem Äufseren Alexanders war das auffallendste Merkmal bekanntlich die ἀνάτασις τοῦ αὐχένος εἰς εὐώνυμον ἡσυχῇ κεκλιμένου, das Aufziehen des Halses mit Kopfneigung zur linken Seite, Plut. Alex. 4. Diese von den Diadochen nachgeäffte Haltung ist von kompetenter Seite (Revue archéol. 1852, IX) als eine Folge der Ungleichheit der Halsmuskeln nachgewiesen, welche die Ärzte *torticollis* nennen. Ferner wird die aphroditische Eigenschaft des feuchten Auges (ὑγρότης τῶν ὀμμάτων) hervorgehoben, hier eine schwärmerische Verzückung des Blickes, aber verbunden mit einem löwenähnlichen furchtbaren Blick (φοβερόν τι, ἀρρενωπὸν καὶ λεοντῶδες Plut. fort. Alex. II, 2). Endlich erwähnt das von der Stirn emporgesträubte Haupthaar Aelian. Var. Hist. 12, 14: τὴν κόμην ἀναπεφύρθαι αὐτῷ; vgl. Plut. Pomp. 2. — Das Privilegium, welches der König einigen Künstlern auf sein Porträt erteilte (Plin. 7, 125: *edixit ne quis ipsum alius quam Apelles pingeret, quam Pyrgoteles scalperet, quam Lysippus ex aere duceret;* andere Stellen bei Brunn, Künstlergesch. I, 363), hinderte viele andere nicht, dasselbe zu versuchen; s. Brunn



42 (Zu Seite 39.)

in Paulys Realencykl. 2. Aufl. I, 728 f. (wo auch über die massenhafte Verbreitung der Bildnisse Alexanders im Altertum). Doch genossen des Lysippos Erzbilder den höchsten Ruhm, da er es verstanden hatte, den angeführten Mangel der Kopfhaltung durch den gen Himmel gerichteten Blick geschickt zu motivieren, wie dies das Epigramm des Archelaos andeutet: αὐδασοῦντι δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος ἐς Δία λεύσσειν· γᾶν ὑπ' ἐμοὶ τίθεμαι· Ζεῦ, σὺ δ' Ὄλυμπον ἔχε. —

Von den zahllosen Bildern ist nur weniges auf uns gekommen, darunter durch Inschrift bezeugt allein die Herme in Paris, 1779 bei Tivoli gefunden und vom Ritter Azara an Napoleon I. geschenkt, welche aber leider aufser der Ergänzung von Nase, Schultern, teilweise der Lippen an der ganzen Oberfläche (durch Schwefelwasser) so zerfressen ist, dafs dies auf der Photographie störend sein würde. Die Abbildung von Visconti Icon. gr. pl. 39 (Abb. 42) ergibt, dafs das Original der nach den Buchstabenformen aus augusteischer Zeit stammenden Büste treu und etwas nüchtern, aber nach dem Leben gearbeitet ist und auch die bei der *torticollis* stattfindende vollere Bildung der linken Gesichtshälfte wiedergibt. Hinter den Vorderlocken ist eine Höhlung rings um den Kopf für das Diadem, welches Alexander zuerst annahm. An diese Herme schliefsen sich zunächst hinsichtlich der Porträtähnlichkeit zwei Büsten von ausgezeichneter Arbeit und Erhaltung, die aber erst neuestens durch Stark in der Festschrift der Univ. Heidelberg für das archäol. Institut in Rom 1879 publiziert worden sind. Die Büste in der Sammlung des Grafen Erbach (hier, Abb. 43, nach Starks Photographie) aus griechischem Marmor ist 1791 in der Villa Hadrians bei Tivoli bis zum Unterkinn unverletzt gefunden; es war keine Herme, sondern eine Büste oder (nach dem darin vorgefundenen eisernen Dübel) der Kopf einer ganzen Statue. Die Wendung des Kopfes nach der linken Schulter, welche der Restaurator bei Ansatz des Bruststückes nicht beachtet hat, war ursprünglich vorhanden, wie die Anschwellung des rechten Halsmuskels (sog. Kopfnickers) zeigt. Aus Starks vortrefflicher Beschreibung heben wir folgende Sätze heraus: ›Wir sehen einen echt griechischen Jünglingskopf, noch wie an die Grenze des Knaben- und des vollen Jünglingsalters gestellt, einen μελλείρην oder μελλέφηβος. Ernst, geschlossene Energie und dabei jugendliche Zucht und Bescheidenheit, attische Sophrosyne vereinigen sich in ihm mit zarter Schönheit. Das Profil ist scharf und edel, die Stirne hoch und fein gewölbt, im unteren Teile fast eine Doppelstirn zu nennen; die Nase regelmäfsig mit breitem Rücken, ist mäfsig kurz zu nennen, auch die Nasenspitze wohl erhalten, die Nüstern sind geöffnet, besonders fein geschwungen. Der Mund klein, ist wenig geöffnet, mit voller, fein geteilter Unterlippe, die dünne Oberlippe zieht sich von der Mitte aus fein zuckend nach oben. Eine Mischung von fast unmutigem Ernst und von sinnlicher Anmut und Erregbarkeit ist um die Mundwinkel gelagert. — Tief und beschattet liegen die fast mandelförmig gebildeten, fein gewölbten Augen, denen nach echt griechischer Weise die Angabe der Pupille fehlt. — Von bedeutsamer Fülle und Formengebung ist das Haupthaar. Über der Stirn aufsteigend fällt es in reicher, beschattender Lockenfülle um das Oval des Gesichts, bedeckt die Ohren und senkt sich in den Nacken. — In der Gesamtauffassung des Gesichts hat der Bildhauer der linken Seite etwas breitere und entwickeltere Formen gegeben, als der rechten Seite.‹ Stark findet dann in der Stirnbildung eine Erinnerung an den jugendlichen Zeus, an den praxitelischen Eros im Mittelgesicht, an den Ares-Typus in Mund und Kinn wieder. Er ist weiter geneigt, den Typus dieses ganz jugendlichen Alexanders dem Leochares (s. Art.)



43



44 (Zu Seite 41.)



45 (Zu Seite 41.)



46 (Zu Seite 41.)

zuzuschreiben, welcher nach der Schlacht bei Chäronea im Philippeion zu Olympia in einer Goldelfenbeingruppe die ganze Familie Philipps vereinigte und hier Alexander als ganz jugendlichen Prinzen darstellen mufste, auch später mit Lysippos zusammen für Krateros in Delphi die Erzgruppe eines Alexander auf der Löwenjagd fertigte; Paus. V, 20, 5. Plut. Alex. 40.

Die Büste im britischen Museum (Gipsabgufs in Berlin), Abb. 44, angeblich bei Alexandria in Ägypten gefunden, ist aus parischem Marmor und war nur eine Maske (der das Hinterstück fehlt), mit der Glättung im Haar für ein Metalldiadem. Mit Recht findet Stark hier bei entschiedener Bildähnlichkeit in der ganzen Bildung einen Fortschritt in der Entwickelung der Persönlichkeit gegenüber dem Erbacher Kopfe, indem er auf die kecken, grofsen, leicht behandelten Formen hinweist. »Auch hier die stärkere Anspannung des rechten Kopfnickers und trefflich wirkend jene Linkswendung und die leise schräge Hebung des Hauptes. Auch hier die hohe, im unteren Teile frei gewölbte Stirn, auch hier das aufsteigende und reich lockig bis in den Nacken herabfallende Haar, auch hier die edel gebildete Nase, der feine sinnliche und doch trotzige Mund mit der schwellenden Unterlippe, auch hier das jugendliche, etwas vortretende Kinn, auch die starke senkrechte Abschneidung der Wangen. Die Augenlinie hat etwas Weicheres, mehr Geschwungenes als dort, und fast üppig quellen unter den Augenbrauen die fleischigen Teile des schützenden Lides über den äufseren Augenwinkel. Die Augen selbst haben etwas im Anschauen Verlorenes und Schwärmerisches, aber auch Sinnliches, wie dies auch in dem mehr geöffneten Mund sich zeigt, zwischen dessen Lippen die Zunge sich vordrängt.« Wem der Typus dieser Darstellung zu verdanken sei, läfst Stark unentschieden im Hinblick auf die Zahl der bedeutenden Künstler, die sich an Alexanders Porträt versuchten; überhaupt müsse erst das gesammte Material gesammelt werden, ehe auch über die Darstellungen der Münzen sowohl des Königs selbst wie seiner Nachfolger ein festes Urteil gewonnen werden könne. Inzwischen sehe man Müller, Arch. § 158 (159) A. 2. und L. Müller, Numismatique d'Alexandre le Grand, Kopenhague 1855, 4° mit 29 Tafeln.



47

Übergehend zu den bewufst idealisierenden Bildungen, finden wir vornehmlich die capitolinische Büste (Abb. 45) mit dem strahlenförmig wallenden Haupthaar, einer Eigentümlichkeit, die der Rhetor Libanius an einer Reiterstatue des grofsen Königs in Alexandrien hervorhebt. Die Büste wurde früher als *Sol oriens* bezeichnet, weil »in der Haarbürde die Löcher eingebohrt erscheinen, in welche die sieben Strahlen eingelassen waren, welche dem erhabenen Antlitze erst einen vollen Ausdruck liehen«. So Braun, Ruinen und Museen Roms S. 213, der ferner sagt: »Für den Alleinherrscher, der mit einem Fufse in Europa stand und den andern den stolzesten Reichen Asiens in den Nacken setzte, konnte sich kaum ein andrer Typus besser eignen, als jener grofsartige des Helios, welcher durch die rhodische Schule schon vor Chares von Lindos zur Ausbildung gekommen sein mufs. Der weithin reichende Blick des alles überschauenden Sonnengottes bot eines der passendsten und wahrheitsgemäfsesten Gleichnisse dar für einen Lenker der Geschicke so vieler Völker, die Zeus selbst ihm untergeben zu haben schien.« Das Schwärmerische, ja fast Schmachtende in dem Blicke erinnert stark an den schwermütigen Zug von Weltschmerz, der in den Werken der Diadochenzeit anklingt, z. B. in dem bekannten Triton (s. Art.).

Zwei Marmorstatuen, eine in Gabii gefunden, jetzt in Paris, die andere in München (Glyptothek 153, hier [Abb. 46] nach Photographie), stellen Alexander dagegen wieder viel realistischer in heroischer Nacktheit mit nebenstehendem Panzer vor; sie können als späte Nachbildungen eines der zahlreichen lysippischen Werke gelten. Wir geben ferner (Abb. 47) die Photographie einer herculanensischen Bronzefigur, welche nach vielfach geäufserter Vermutung eine verkleinerte Wiederholung aus jener grofsartigen Gruppe bildet, welche Alexander selbst zum Andenken an die Schlacht am Granikos von Lysippos verfertigen und in Dion in Makedonien aufstellen liefs, Arrian. Anab. I, 16. Sie bestand aus 9 Kriegern zu Fufs und 25 Reitern der ἑταῖροι,

welche bei jenem Angriffe, wo der König selbst in Lebensgefahr kam und den Helm verlor, gefallen waren und porträtähnlich (? εἰκόνας χαλκᾶς Plut. Alex. 16) hier verewigt wurden. Nach der Besiegung des Andriskos brachte Metellus die Statuen nach Rom und stellte sie in einer Säulenhalle auf; Vellej. I, 11: *Hic est Metellus Macedonicus, qui porticus, quae fuere circumdatae duabus aedibus sine inscriptione positis, quae nunc Octaviae porticibus ambiuntur, fecerat, quique hanc turmam statuarum equestrium, quae frontem aedium spectant, hodieque maximum ornamentum ejus loci, ex Macedonia detulit. Cujus turmae hanc causam referunt, Magnum Alexandrum impetrasse a Lysippo, singulari talium auctore operum, ut eorum equitum, qui ex ipsius turma apud Granicum flumen ceciderant, expressa similitudine figurarum faceret statuas et ipsius quoque iis interponeret.* Selbst die mäfsig gearbeitete Kopie gibt eine Ahnung von dem grofsartigen Eindrucke jener kampfbewegten Gruppe und läfst die Bewunderung der Römer begreiflich erscheinen. — Schliefslich geben wir noch eine Abbildung des sog. »sterbenden Alexander«, einer mit Recht hochberühmten Marmorbüste in Florenz (Abb. 48) von ergreifendem Ausdrucke und vollendeter Technik, übrigens, was die Bedeutung betrifft, eines sehr umstrittenen Stückes. Während einem Teile der Archäologen die Porträtzüge Alexanders unverkennbar erscheinen, wollen andre weder dies, noch die ästhetische Möglichkeit der Darstellung eines derartigen Momentes zugeben. Overbeck, Gesch. der griech. Plastik II, 71; Brunn, Künstlergesch. I, 438. Andre nehmen den Kopf für Kapaneus, Blümner in Arch. Ztg. 1880 S. 162 für einen sterbenden jugendlichen Giganten, wie er sich auf dem pergamenischen



48 Der sog. sterbende Alexander.

Altar findet; endlich Urlichs auch für eine pergamenische Arbeit, aber den leidenden junggebildeten Herakles, nach der Erzstatue, welche Lucullus nach Rom brachte.

Einzelne Begebenheiten aus Alexanders Geschichte müssen nicht selten dargestellt sein; vgl. ›Malerei‹ über das berühmte pompejanische Mosaik der Schlacht bei Arbela. Ein Marmorrelief (Millin, G. M. 90, 364) zeigt Asia und Europa, einen grofsen Schild über einen Altar haltend, auf welchem dieselbe Schlacht mehr typisch in der Weise der Amazonenkämpfe dargestellt ist, mit Beischriften und Distichen zum Ruhme Alexanders. Des Königs Bildnis wurde vielfach als Talisman getragen; s. Trebell. trig. tyr. 14, der auch von einer kostbaren Opferschale (*patera electrina*, ob wirklich aus Bernstein oder Metallgemisch?) spricht, welche rings um Alexanders Kopf seine ganze Geschichte in kleinen Bildchen enthielt. S. noch ›Diogenes‹. [Bm]

Alexandros oder Agesandros, des Menides Sohn, von Antiochia am Maiandros, ist der angebliche Künstler der berühmten Marmorstatue der Aphrodite von Melos, so genannt von ihrem Fundorte, der Insel Melos, jetzt im Louvre. (Abb. 49 nach Photographie.) Der Inschriftenblock, auf dem nicht der ganze Name, sondern nur die Buchstaben .... ανδρος erhalten waren, ist nicht mehr vorhanden, sondern nur durch Zeichnung bekannt. Er soll aber genau an die Bruchfläche der Basis (rechts vom Beschauer; der linke Fufs nämlich mit dem darunter befindlichen Stück der Basis ist restauriert) gepafst haben. Aus diesem Grunde wird die Zugehörigkeit der Inschrift von einer Seite mit Bestimmtheit behauptet. Von andrer Seite dagegen wird sie entweder verneint oder wenigstens als zweifelhaft hingestellt. Wäre die Inschrift zweifellos zugehörig, so böte die Form der Buchstaben einen Anhalt für die Datierung des Werkes. Nach neueren Forschungen kann die Inschrift bis in die erste Hälfte des 2. Jahrh. v. Chr. hinauf datiert werden, während man früher glaubte, dieselbe ins 1. Jahrh. v. Chr. oder gar n. Chr. setzen zu müssen. Aber selbst für das zweite vorchristliche Jahrhundert dürfte die Statue noch zu gut sein.

Über die Deutung der nur unterwärts bekleideten Statue als Aphrodite ist man im allgemeinen einig, obgleich zu bemerken ist, dass im Ausdrucke des Gesichtes von



49 Die Venus von Milo.

Sinnlichkeit keine Spur liegt, dafs das der Göttin der Liebe eigentümliche Schwimmende, Feuchte (ὑγρόν) im Auge kaum angedeutet ist. Auch dafs der Gesamteindruck des Kopfes ein erhabener, hoheitvoller sei, wie gewöhnlich behauptet wird, kann nur in sehr beschränktem Mafse zugegeben werden.

Viel behandelt ist die Frage nach der Restauration der Statue. Die drei gebräuchlichsten Ansichten sind die folgenden. Erstens die Göttin hielt triumphierend den Apfel in der Linken empor; zweitens sie spiegelte sich im Schilde des Ares, welchen sie mit beiden Händen fafste und auf den linken Schenkel stellte, oder nur mit der Linken, indem der Spiegel neben ihr auf einem Pfeiler stand, während die Rechte das Gewand hielt, oder drittens Aphrodite war mit Ares gruppiert. Die erste Ansicht ist einfach zu verwerfen. Ihr widerspricht schon die Bewegung der Figur, welche ein Gegengewicht verlangt. Die ganze Restauration beruht auf der falschen Voraussetzung, dafs eine linke Hand mit einem Apfel, welche mit der Statue zusammen gefunden sein soll, zu dieser gehört, was aber bestimmt nicht der Fall ist. Die zweite Ansicht, besonders in der Fassung, dafs der Spiegel auf einen Pfeiler aufgesetzt zu denken, hat viel für sich und würde den nackten Oberkörper vortrefflich erklären. Doch weist die starke Vernachlässigung des Gewandes auf dem linken Unterschenkel darauf hin, dafs diese Partie verdeckt war, was sich am leichtesten erklärt, wenn die Figur mit einer anderen, vielleicht Ares gruppiert war. Allerdings fände dann die Entblöfsung des Oberkörpers keine genügende Erklärung. Eine gewisse Bestätigung findet die letzte Rekonstruktion aber wieder darin, dafs in Statuen, welche unsere Aphrodite mit Veränderung des Motivs als Einzelfigur oder doch nicht eng mit einer andern gruppiert frei wiederholen, wie die Nike von Brescia oder die Aphrodite von Capua, die Gewandmotive gerade über dem linken Bein viel reicher gebildet sind.

Auf ebenso schwankendem Boden wie bei der Restauration stehen wir bei der Zeitbestimmung. Die Altersstufe der Göttin, welche uns dieselbe nicht als aufblühende Jungfrau, sondern als voll erschlossenes Weib zeigt, kehrt ähnlich bei den Nachbildungen der knidischen Aphrodite des Praxiteles wieder. Die Proportionen weisen uns aber in die Zeit nach Lysippos, und die nicht nur in der Anlage, sondern auch in der Durchführung gleich vollendete Form, die sammetartige Behandlung der Oberfläche der Haut lassen das Werk als des 3. Jahrh. v. Chr. würdig erscheinen. Mit diesem Zeitansatze würde sich auch die durch die Spiegelung vollkommen motivierte halbe Nacktheit vertragen. Durch die Situation nicht motivierte, blofs künstlerisch lockende Nacktheit dagegen, wie bei einer Gruppierung mit Ares, würde die Statue in eine spätere Zeit versetzen, wohin uns wieder die angeblich zugehörige Inschrift weist. (Über Nacktheit, besonders bei weiblichen Statuen, vgl. »Praxiteles«.) Jedenfalls ist die Frage nach der Zeitbestimmung dieser Statue ebensowenig abgeschlossen, wie die nach der Restauration. Vgl. Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik 3. Aufl. II, 329 ff. [J]

Alkaios, der Dichter von Lesbos. Visconti glaubte an die Echtheit der hier nach Iconogr. grecq. pl. III, 3 im vergröfserten Mafsstabe abgebildeten Münze von Lesbos, im Pariser Kabinett, welche freilich als einziges Exemplar Eckhels Verdacht erregt hatte. (Abb. 50.) Den Kopf zeichnet der Ausdruck leidenschaftlicher Energie aus, was mit dem Charakter des kampf- und streitlustigen Politikers stimmt, ist jedoch, da wirkliche Porträtköpfe kaum vor dem 5. Jahrhundert gebildet worden sind, ein Idealbild von freier Erfindung. (Der Revers zeigt den Kopf des Pittakos, s. Art.) Eine bei Monte Calvo gefundene Porträtstatue, jetzt in Villa Borghese, zusammen gefunden mit dem ebendort befindlichen Anakreon (s. Art.), wird dieses Umstandes halber jetzt von einigen für Alkäos (früher für Tyrtäos) erklärt, wegen einer gewissen Ähnlichkeit mit dem Münztypus. Brunn hat den Namen Pindars vorgeschlagen. Vgl. Friederichs, Bausteine I, 299; Braun, Ruinen und Museen Roms S. 549. — Über Alkäos' Begegnung mit Sappho vgl. »Saiteninstrumente«. [Bm]

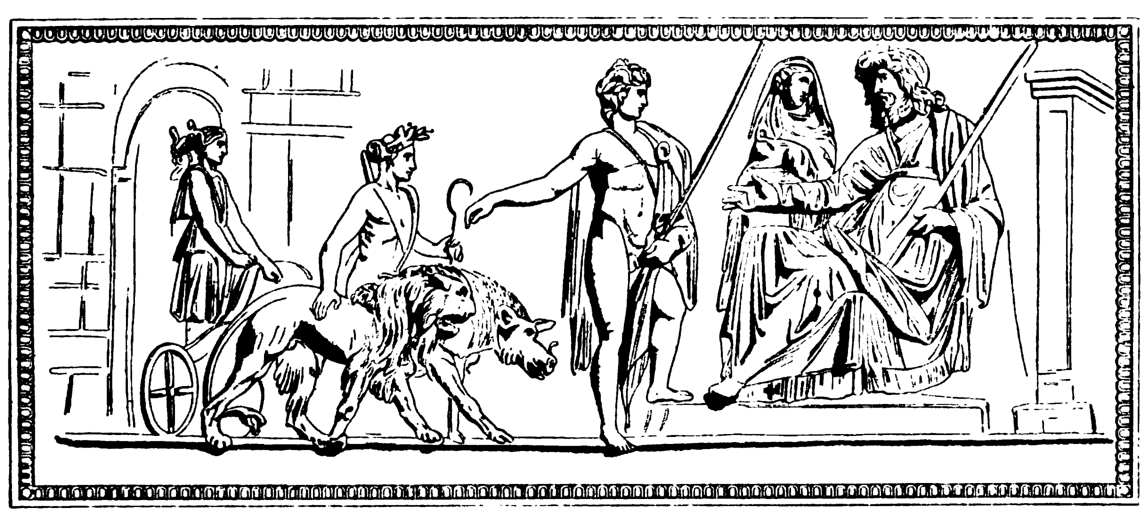


50

Alkamenes, Bildhauer von Lemnos, bald Schüler, bald Nebenbuhler des Phidias genannt. Die Chronologie dieses Künstlers sowohl, wie seine kunstgeschichtliche Stellung sind in neuerer Zeit vielfach erörtert worden. Wir besitzen aus seinem Leben nur ein sicheres Datum, dafs er nämlich noch nach 402 v. Chr. für Thrasybulos thätig war (Paus. IX, 11, 6). Die ganze Rekonstruktion seines übrigen Lebens hängt auf das engste zusammen mit unseren Anschauungen über den künstlerischen Charakter des von ihm geschaffenen Westgiebels des Zeus-Tempels zu Olympia, so dafs wir eine eingehende Besprechung seiner Lebensumstände, seiner Werke und seines Kunstcharakters für den Art. »Olympia« versparen. [J]

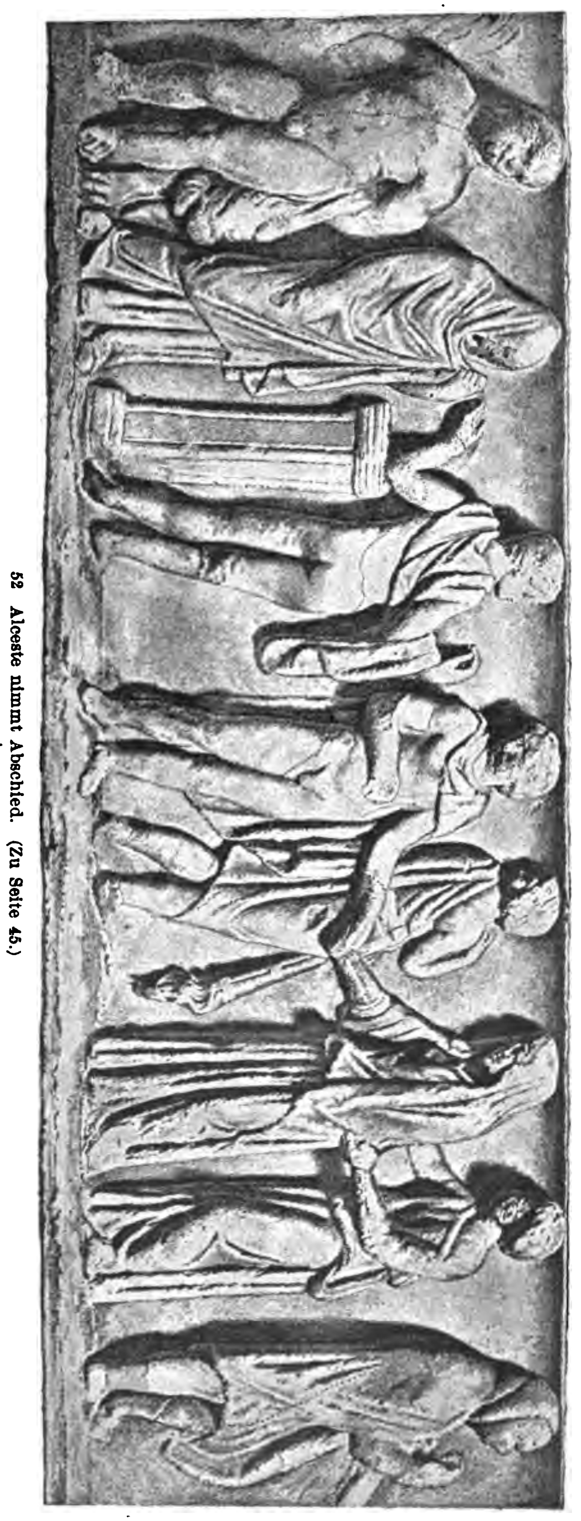
Alkestis. Die ursprüngliche Naturbedeutung des heroisierten Gattenpaares Admetos und Alkestis liegt noch sehr durchsichtig vor in den Namen: Ἄδμητος der Unbezwingliche ist ein Beiwort des Unterweltgottes, Ἄλκηστις die Starke eine Variation der Persephone. Admet ist Sohn der Klymene oder Periklymene, worin ebenfalls ein Beiname des Hades steckt (Paus. 2, 35, 9). So erklären schon Buttmann, Mythol. II, 217; Müller, Orchom. 256, mit dem Nach-

weise der hierher gehörigen Wortreihen. Die thessalische Stadt Pherai gehört den unterirdischen Gottheiten und der Hekate; Müller, Dorier I, 380. Zu dem plutonischen Admet mufs Apollon der Lichtgott, als er gefrevelt hat, hinabsteigen und zur Sühne dienen, εἰς ἐνιαυτόν (Panyas. ap. Clem. Alex. protrept. 30, und Plut. amator. 761 E), d. h. eine gemessene Zeit (nicht: ein Jahr lang), nämlich bis zur Wiederkehr des Lichtes im Frühjahre. Dort hütet er Rinder und Pferde (so schon Homer B 763), die rasch eilenden Wolken, hinter denen er verborgen ist. In Alkestis' Brautgemach weilen Schlangen, die bekannten Erdsymbole. Sie selbst geht aus Liebe zum Gemahle unter die Erde, wie Persephone; sie wird auch wieder frei wie diese durch Herakles, den Sonnengott. Aber der Mythus ward noch in unvollendeter Bildung vermenschlicht durch Dichterhand und Verflechtung in andre Sagen und Genealogien. Hauptstellen: Apollodor. 1, 9, 14, 15; Hygin. fab. 50, 51. Admet, Sohn des Pheres, freit um Pelias' Tochter Alkestis, die nur der erhält, welcher einen Löwen und einen Eber an den Wagen zusammenschirrt. Dies Stückchen leistet er selbst schon in einem Bildwerke am amykläischen Throne, Paus. 3, 18, 8: Ἄδμητος ζευγνύων ἐστὶν ὑπὸ τὸ ἅρμα κάπρον καὶ λέοντα. Ein goldener etruskischer Ring bei Abeken, Mittelitalien VII, 6a zeigt Admetos auf dem Wagen stehend und jenes Gespann mit Peitsche und Zügel lenkend. Auf einem Stuckrelief eines römischen Grabes (nach Mon. Inst. VI, 52) führt Admet (Abb. 51) das Gespann dem thronenden Pelias vor, zu dessen Seite Alkestis verschleiert als Braut steht. Neben den Tieren schreitet Apollon, der sie gebändigt, dahinter Artemis, zur Andeutung des bevorstehenden Unheiles. Denn als der Sieger das Brautgemach betritt, findet er es voll von Schlangen; er vergafs, so erläutert man später, der Artemis zu opfern. Apollon, der Helfer, erreicht es nun wenigstens bei den Moiren, dafs für den dem Tode verfallenen Admet eine freiwillige Stellvertretung genehmigt wird, Aesch. Eum. 723 ff. Alkestis bietet sich dem Tode dar; daher sprüchwörtlich (Ἀλκήστιδος ἀνδρεία Apostol. adag.) ihre männliche Stärke, während Ἀδμήτου λόγος nach dem Anfange eines Skolions bei Schol. Arist. Vesp. 1239 τῶν δειλῶν ἀπέχου γνοὺς ὅτι δειλῶν ὀλίγα χάρις auf die Feigheit Admets gemünzt war Aber Persephone schickt aus Mitleid die Alkestis zurück, oder Herakles kämpft sie dem Thanatos ab.



51 Admet freit um Alceste.

Eine einfach schöne, echt griechische Auffassung der Sage erkennen wir in einem Florentiner Relief (erläutert Arch. Ztg. XXIII, 73 ff.; unsere Abb. 52 ebendas. Taf. 9), welches allerdings nur eine derbe und mehrfach beschädigte Kopie des fein erfundenen Originales bietet. Links steht Herakles mit der über dem Arm hängenden Löwenhaut (die rechte Seite ist neu ergänzt), Alkestis noch in der Verhüllung einer Toten (oder einer Braut?) ist der Oberwelt zurückgegeben. Ein Pfeiler schliefst die Mittel- und Hauptscene ab, welche die Momente der Vermählung und der Trennung zusammenfafst. Admet in der blofsen Chlamys reicht der nach Gebühr verhüllten Braut die Hand, aber die linke, worin ebenso wie in der Abwendung des Gesichts die Andeutung des bevorstehenden Scheidens zu erkennen ist. Noch klarer spricht die Haltung des schon hinwegschreitenden Hymenäos zwischen beiden, der seine Fackel nicht erhoben, sondern zur Erde niedergesenkt hat. Die jugendliche Gestalt im dorischen ärmellosen Chiton hinter der Braut kann nach anderen Denkmälern nur als Peitho, die Stellvertreterin der Aphrodite, aufgefafst werden



52 Alceste nimmt Abschied. (Zu Seite 45.)

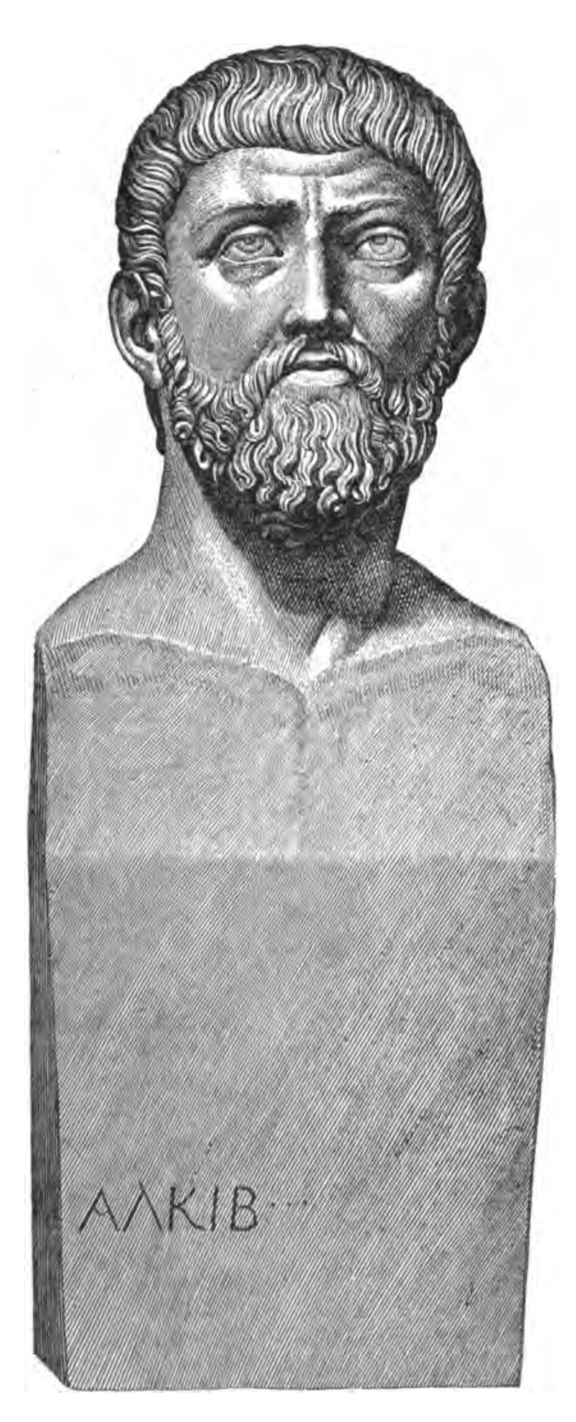
(Rofsbach, Röm. Hochzeit u. Ehedenkm. S. 45 A. 81). Der hinter Admet stehende nackte, schöngebildete Jüngling mit der Chlamys über dem Arm, welcher den linken Ellbogen auf den Pfeiler aufstützt, kann nur Hermes sein. Mit der Rechten winkt er dem Hymenäos zum Aufbruch, und bald wird er selbst als Seelenführer die ihm verfallene Braut hinabgeleiten. Die äufserste Figur rechts, deren abgewendete Stellung sie von diesem Vorgang trennt, kann nur etwa der verloren gegangenen Scene der Werbung angehören.

Der einfache Abschied der Gatten findet sich nach altgriechischem Vorbilde auf einer etruskischen Vasenzeichnung zwischen zwei Todesdämonen dieses Volkes; s. Arch. Ztg. 21 Taf. 180, 3. Bei den Griechen aber erlitt das Verhältnis eine Umgestaltung durch die Tragiker, besonders durch Euripides in dem Stücke, welches schon die Alten nicht recht als Tragödie wollten gelten lassen, sondern als δρᾶμα σατυρικώτερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει, Eur. Alc. hypoth. Dennoch wurde dies Stück, dessen rasche Verbreitung und Popularität durch häufige Anspielungen des Aristophanes dargethan wird (vgl. die Ausleger zu Eur. Alc. 181, 367, 675, 691), bald auch zur Grundlage für weitere künstlerische Darstellungen, besonders auf Grabmälern und Sarkophagen. Zwei solche sind abgebildet bei Zoega bassiril. I, 43 (Millin, G. M. 108, 428) und Gerhard, Ant. Bildw. 28. Hier bildet die Sterbescene den Mittelpunkt des Ganzen, Eltern und Kinder dienen, des Beschauers Rührung zu verstärken. Während früher die Braut ἐν ἀκμῇ ἥβης plötzlich hinsterben mufste (wahrscheinlich nicht als Stellvertreterin, sondern zur Strafe für Admet), sehen wir bei dem realistischen Dichter die Eltern des Gatten, welche mit ihrem Leben geizen, den feigen Gemahl selbst, die heldenmütig duldende Gattin, unmündige Kinder. Einer eigentümlichen Wendung in der bildlichen Darstellung begegnen wir auf mehreren Wandgemälden, deren eines aus Herculaneum nach Mus. Borb. VII, 53 hier wiederholt ist. (Abb. 53.) Zur richtigen Erklärung (nach Petersen, Arch. Ztg. XXI, 113 ff.) mufs angenommen werden, dafs dem Admet die Bedingung für Erhaltung seines Lebens durch ein Orakel Apollons, und zwar schriftlich erteilt wurde, und die Gemälde stellen den Augenblick dar, wo der Bote von Delphi mit der Schrifttafel angelangt ist. Von wem diese Fassung etwa dichterisch bearbeitet wurde und so Verbreitung fand, ist so wenig ermittelt wie der nähere Inhalt der die Alkestis behandelnden Tragödien des Phrynichos und Sophokles, an welche zu denken nahe liegt. Auf dem Bilde sitzt der Bote auf einem Schemel vor Admet und hat ihm eben aus dem Diptychon den Ausspruch Apollons vorgelesen. Der junge Gatte ist in Trauer und Sinnen versunken; auch in den Augen

der hochzeitlich verschleierten Alkestis zeigt sich tiefer Schmerz; doch hat ihre Rechte den Bräutigam umfafst; sie steht im Begriffe, ihren Entschlufs zu fassen. Zunächst dem Paare hat sich erschreckt die Brautjungfer (νυμφεύτρια oder νυμφαγωγός, s. ›Hochzeit‹) erhoben. Weiter rechts stehen die hartherzigen Eltern Admets, ›der Vater mit mattherzigem Bedauern, die Mutter mit ausgesprochener egoistischer Berechnung sich vorsichtig fern haltend‹. Im Hintergrunde oben zeigt sich das Halbbild Apollons oder der Artemis (was in dieser Art von Gemälden schwer zu entscheiden ist). — Mehrere andere Gemälde geben in freien künstlerischen Variationen denselben Typus und bestätigen die angegebene Erklärung der einzelnen Personen. Dafs die Unglücksbotschaft am Hochzeitstage selbst erfolgte, ist ein echt tragischer Gedanke. — Die Beliebtheit des Gegenstandes zeigt sich noch darin, dafs Alkestis auch auf einem Mithrasrelief als symbolische Andeutung des freiwilligen Opfertodes und der Überwindung seiner Schrecken erscheint, Bull. Inst. 1853 p. 88. [Bm]

53 Admet soll sterben. (Zu Seite 46.)

Alkibiades. ›*Alcibiades, princeps forma in ea aetate* (Plin. 36, 28), so dafs sein Porträt manchen Hermesbildern zu Grunde gelegt wurde (Clem. Alex. protr. p. 35), feierte seine Schönheit und seine agonistischen Siege in zwei Gemälden, auf denen er von Olympias und Pythias gekrönt und auf den Knien der Nemea sitzend erschien, Athen. 12, 534d; Plut. Alc. 16, Paus. I, 22, 6. Häufig war er statuarisch gebildet: so in Samos, Paus. VI, 3, 6; von Polykles, Dio Chrys. or. 37, II p. 122R; von Mikion (?), Brunn, Künstlergesch. I, 273; von Pyromachus auf einem Viergespann, Plin. 34, 80; von Nikeratos mit seiner Mutter Demarate, Plin. 34, 88; in Rom neben Pythagoras, Plin. 34, 26; Plut. Num. 8.‹ (Brunn in Pauly's Realencyklop.) Wir geben aus Visconti Iconogr. grecq. pl. 16, 1 die Herme, welche erst zu des Herausgebers Zeit ausgegraben wurde und also in der Bezeichnung von einer weit früher publizierten und einem Steine, der Sokrates' und Alkibiades' Köpfe mit Namen trug, gewifs unabhängig ist. (Abb. 54.) Wenn dieses Bild als mangelhafte Kopie zweiter oder dritter Hand auch die Feinheit des Originals gänzlich eingebüfst hat, so zeigt es doch in der Stirnfurche u. dem herabgekämmten Haare mindestens den hohen Dreifsiger, dessen berühmte Jugendschönheit (durch Ausschweifungen u. Anstrengungen) längst entflohen ist. Glücklicherweise ist uns aber auch von der ersten Periode eine Darstellung in mehreren Büsten erhalten geblieben, wie Helbig, Ann. Inst. 1866, S. 228 ff. nachgewiesen hat, unter denen wir die schönste nach Mon. Inst. VIII, 25 (sie befindet sich im Museo Chiaramonti des Vaticans) geben. (Abb. 55.) Nur die Nasenspitze und ein Teil des linken Ohres ist ergänzt. Die Form als Büste (kenntlich an der Bildung des Halses) zeigt allein schon, dafs wir eine römische Kopie vor uns haben; denn die Griechen bildeten nur Hermen, erst die Römer Büsten; — aber die strenge und wenig realistische Haarbildung beweist die Treue des Abbildes, und dieselbe Eigenschaft läfst zugleich auf ein Porträt der älteren attischen Schule (vor Lysippos) schliefsen. Die jugendliche Anmut des Dargestellten



54 (Zu Seite 47.)

zu erkennen bedarf es nur eines Blickes; das kurzgeschorne Haar erinnert an das Gesetz der Palästra, der Bart ist erst als Flaum entwickelt (vgl. Plat. Protag. 309 A: καλὸς ἀνὴρ ... καὶ πώγωνος ἤδη ὑποπιμπλάμενος). Die Stirn hat idealisch schöne Umrisse; in dem völligen gerundeten Kinn glaubt Helbig den Ausdruck der Sinnlichkeit wahrzunehmen; dazu stimme die Bildung der dicken Unterlippe, während die Oberlippe fein und dünn ist. Jedenfalls läfst uns dies Bild das schwärmerische Entzücken über die Schönheit des jungen Alkibiades wohl verstehen;



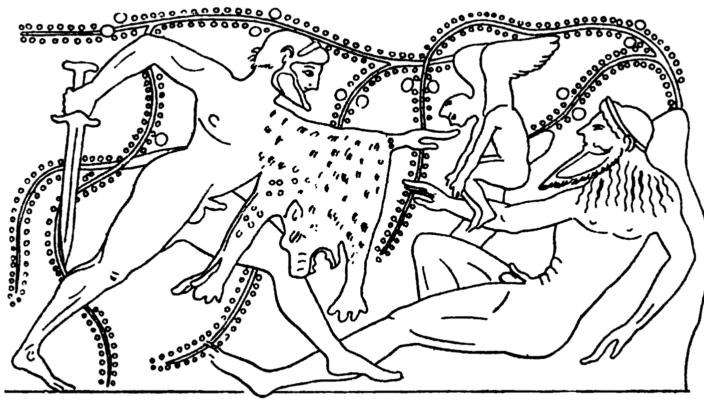
55 (Zu Seite 47.)

auch ist es nicht unmöglich, mit Helbig in der Lippenbildung eine Andeutung des Lispelns zu finden, so wie auch alle Büsten eine leise Seitenbeugung des Kopfes zeigen, das κλασαυχενεύεσθαι des Komikers Archippos bei Plut. Alcib. 1. [Bm]

Alkmene. Auch die Mutter des Herakles hatte ihre Legende, die sich vorzugsweise auf die Empfängnis des Heldensohnes und ihre eigene Apotheose bezieht. Von dem ersteren Momente konnten die Künstler nur wenig Gebrauch machen; aber wenigstens am Kypseloskasten sah man Zeus, in einem Amphitryon verkleidet; er bot der Geliebten mit der Rechten den Hochzeitsbecher, mit der Linken einen Halsschmuck, den sie annimmt; Paus. V, 18, 1. Das einzige uns erhaltene Denkmal des bekannten

Mythos ist dagegen der skurrilsten Art; es stammt aus der Auffassung der Komödie vom μοιχὸς Ζεύς, vielleicht nach der Farce des Rhinthon (Athen. III, 111), auf einem berühmten Vasenbild, hier nach Winckelmann, Mon. ined. N. 190. (Abb. 1 des Supplements.) Alkmene sitzt abends am Fenster wie eine öffentliche Dirne (Pollux IV, 130: ἐν τῇ κωμῳδίᾳ ἀπὸ τῆς διστεγίας... γύναια καταβλέπει), auch wie diese mit einer μίτρα um den Kopf (Poll. IV, 154); da kommt Zeus verkleidet mit einem Dickbauch und bärtiger weifser Maske, auf dem Kopfe einen scheffelartigen Aufsatz; er trägt eine Leiter, um einzusteigen. Ihn begleitet Hermes, ebenfalls dickbauchig und mit gewaltigem Phallos, in gemeine Sklavenmaske versteckt, aber kenntlich an dem Reisehute, der flatternden Chlamys und dem Heroldstabe. Er hält eine Lampe in der Hand und erhebt sie gegen das Fenster, entweder um (wie Winckelmann hinzufügt) seinem Herrn zu leuchten, oder es zu machen, wie Delphis beim Theokrit II, 128 zur Simaitha sagt, mit der Axt und mit der Fackel, d. h. mit Feuer und Schwert Gewalt zu gebrauchen, wenn ihn die Geliebte nicht einlassen will. — Eine Statue von der Alkmene hatte Kalamis gebildet (Plin. 34, 71 *Alcumena nullius est nobilior*), welche vielleicht in Athen im Heiligtum des Herakles, dem Kynosarges, stand, wo sie auch einen Altar besafs, Paus. I, 19, 3. — Nebensächlich erscheint sie bei der Geburt des Herakles und beim kleinen Schlangenwürger, Plin. 35, 63, Philostr. iun. imag. 5. Millin, G. M. 109, 429; 97, 430; 110, 431. — Nach dem Tode Amphitryons heiratet sie Rhadamanthys, den Zeussohn, und lebt mit ihm im böotischen Okaleia, Apollod. II, 4, 11, 7; III, 1, 1, 3. Als derselbe dann später Totenrichter wird, führt ihm Herakles die Mutter in die elysischen Gefilde zu (Anton. Lib. 33), was am Tempel der Apollonis in Kyzikos dargestellt war, Anthol. Palat. III, 13. Davon ganz abweichend und litterarisch nicht zu belegen ist aber eine Darstellung auf zwei Vasenbildern, auf deren einem Alkmene auf einem Altar, auf dem andern auf einem Scheiterhaufen sitzt, den Amphitryon und ein Diener anzuzünden im Begriff stehen, während von einem Irisbogen herab in Zeus' Gegenwart zwei Nymphen Wasser schütten. Man deutet dies darauf, dafs Amphitryon sie für die vermeintliche Untreue bestrafen wollte, Zeus aber durch ein gesandtes Unwetter sie (ähnlich wie den Krösos) rettete. Ann. Inst. 1837, S. 387; 1872, S. 1—18. [Bm]

Alkyoneus. Der Gigant Alkyoneus, welcher in dem Kampfe gegen die Götter mit Herakles zusammentrifft, wird von dessen Pfeil erschossen, lebt aber niedersinkend wieder auf von der Wärme des Bodens (Apollod. 1, 6, 1, 6: ἐπὶ τῆς γῆς μᾶλλον ἀνεθάλπετο), bis Herakles auf Athenas Rat ihn aus Pallene fortschleppt. Aus dieser Erzählung war kein Motiv für bildliche Darstellung zu gewinnen; ebensowenig aus der Wendung Pindars, nach welcher der Riese dem aus Erytheia mit den entführten Rindern zurückkehrenden Helden durch einen geschleuderten Felsblock 12 Wagen und 24 Mannen begräbt, ehe er erliegt. (Nem. 4, 25: πόρθησε καὶ τὸν μέγαν πολεμιστὰν ἔκπαγλον Ἀλκυονῆ, οὐ τετραορίας γε πρὶν δυώδεκα πέτρῳ ἥρωάς τ' ἐπεμβεβαῶτας ἱπποδάμους ἕλεν δὶς τόσους; vgl. Isthm. 6, 31). Um den Einzelkampf darstellbar zu machen, benutzten die Künstler einen litterarisch gar nicht überlieferten Zug, wie Jahn in Ber. d. Sächs. Ges. d. Wissensch. 1853 S. 135 ff. dargethan hat. Auf einer Münchener Schale mit roten Figuren liegt der Riese, inschriftlich mit Namen bezeichnet, ausgestreckt und an ein Kissen gelehnt, mit deutlich geschlossenen Augen im Schlafe da, während ihm Herakles gerüstet mit der Keule von vorne naht und hinter ihm Hermes mit erhobener Rechten den Angreifer ermutigt. Der Gott und der Halbgott erscheinen neben Alkyoneus winzig klein. Auf einem zweiten Vasenbilde liegt Alkyoneus ebenfalls ausgestreckt unter einem Ölbaume, mit Rücken und Kopf an einen Felsblock gelehnt, freilich mit nicht ganz geschlossenen Augen, aber doch ganz in der Stellung eines Schlafenden. Herakles rückt nackt, nur das Löwenfell um Schulter und linken Arm geworfen, gegen ihn an, in der Linken den Bogen haltend, in der Rechten das gezückte Schwert. Ein drittes, wesentlich gleiches Bild zeigt den Riesen unter einer Grotte schlafend; hinter Herakles, der heranschleicht, sitzt die bewaffnete Athene.


56 Hercules gegen Alkyoneus.

Ein neues Motiv erscheint auf einer Oinochoe mit schwarzen Figuren, deren Bild wir (Abb. 56) nach

Ann. Inst. V, tav. D 2 hier wiedergeben. Alkyoneus, weniger riesenhaft gebildet, liegt auch hier an einen Felsen angelehnt; doch scheint er nicht mehr zu schlafen, sondern eben erwacht die rechte Hand gegen Herakles auszustrecken, der, das Löwenfell über dem linken Arm als Schild benutzend, sonst nackt, mit dem Schwerte gegen ihn anrückt. Von den Zweigen des den Riesen überrankenden Baumes aber senkt sich auf dessen rechten Arm herab eine kleine nackte geflügelte Figur, deren Armbewegung (die Hände über den Knien gefaltet) dahin gerichtet scheint, den Widerstand des Angegriffenen zu lähmen. Jahn hält dieselbe für eine ältere Bildung des Hypnos, wofür sich Homer Ξ 290 anführen läfst, wenngleich der Schlafgott dort geradezu in Gestalt eines singenden Vogels auf dem Baume sitzt. Die Darstellung wiederholt sich noch auf zwei andern Bildern. Eine neue Variation stellt Alkyoneus mit der Keule in der Hand schon zu Boden gesunken dar, während Herakles einen Pfeil ihm zuzusenden im Begriff ist, Athena aber vor letzterem herschreitend mit eingelegter Lanze ihn überrannt zu haben scheint. Über den liegenden Riesen hin schreitet durch die Luft eine geflügelte weibliche Figur, in welcher man hier allgemein den Todesdämon, eine Κὴρ τανηλεγέος θανάτοιο (Θ 70, Χ 210 u. a.) erkannt hat. — Endlich ist der Riese auch entschieden wachend dargestellt (a. a. O. Taf. 8, 2); er liegt waffenlos auf der Erde, hat sich aber mit dem Oberleibe wieder aufgerichtet und stützt sich mit der linken Hand auf, während Herakles im eilenden Laufe schon im Begriff ist, mit dem linken Fufse seinen Leib zu berühren. Der nackte Held hat in der Linken den Bogen, dessen Pfeil den Gegner schon verwundet hat, und schwingt in der Rechten die Keule, um ihm den Rest zu geben. Hinter ihm steht Hermes bekleidet, mit Petasos und Heroldstab. Alkyoneus ist hier riesig grofs, mit langherabhängendem Bart- und Haupthaar gebildet, dabei durch eine knollenartig vorspringende Nase zur Karikatur entstellt. [Bm]

Alphabet. 1. Das griechische Alphabet. Der Ursprung des Alphabets der klassischen Völker, dessen römischer Form auch das unsrige entstammt, ist noch Gegenstand der Forschung. Der gewöhnlichen Tradition, dafs die ägyptische Hieroglyphenschrift die Quelle der semitischen Silbenschrift gewesen sei, die dann in ihrer phönikischen Gestaltung zur See über die Inseln zu den Griechen gelangt sei (Herodot V, 28; Tacitus Ann. XI, 14; vgl. Lenormant, Essai sur la propagation de l'alphabet phénicien I, 85 Paris 1874), ist von mir in der Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft XXXI, 102—116 und in meiner Ausgabe von Otfr. Müllers Etruskern II, 513—526 Beil. II, der Nachweis gegenübergestellt worden, dafs erstens die Formen und Namen der semitischen Schriftzeichen Vorderasiens sich leichter und treffender aus der neu- oder kursiv-assyrischen Keilschrift erklären lassen, und dafs zweitens das älteste griechische Alphabet bei den Ioniern Kleinasiens aus einem auf dem Landwege zu ihnen gelangten semitischen, wahrscheinlich syrischen Schriftsystem entstanden ist.

Die von mir auf Seite 52 Schrifttafel I Sp. 1 gegebenen altsemitischen Formen schliefsen sich am engsten an diejenigen des Mesasteines in Moab (um 850 v. Chr.) und der aramäischen, in Mesopotamien gefundenen Gewichte, Siegel und Gemmen (800—600 v. Chr.) an. — Die äufsere Umgestaltung der 22 semitischen Zeichen durch die Griechen (vor 600 v. Chr.) bestand, wie Seite 52 Schrifttafel I zeigt, wesentlich nur in einer, später fortschreitenden und fast überall dieselben Bahnen einschlagenden Geraderichtung, Regularisierung und Vereinfachung, wobei mehrfach zu ähnliche Zeichen, wie N. 4 und 20, stärker differenziert, aufeinander folgende, wie N. 5 und 6, 13 und 14, assimiliert wurden. Die Ansetzung der griechischen Urformen ist von mir bei Otfr. Müller, Etrusker 2. Aufl. II, 514 bis 518 begründet worden. Kleine Änderungen, deren Rechtfertigung hier zu weit führen würde, finden sich bei N. 2, 4, 9, 12; bei N. 8 habe ich eine zweite Form hinzugefügt. — Die linksläufige Richtung der semitischen Schrift wurde anfangs beibehalten; dann in abwechselnd entgegengesetzte Richtung, wie der Pflüger die Furchen zieht (βουστροφηδόν), umgewandelt; endlich siegte, seit etwa 400 v. Chr., die rechtsläufige Schreibung. — Wichtiger war die innere Umgestaltung, der die Hellenen die überkommene Schrift unterzogen. Das semitische Schriftsystem war insofern auf der Stufe der Silbenschrift stehen geblieben, als jede Silbe, aus Konsonant und Vokal bestehend, nur durch den Konsonanten ausgedrückt ward, während der Vokal als nebensächlicher Bestandteil nicht geschrieben ward. Der anlautende Vokal wurde stets durch einen Hauchlaut eingeleitet, der vokallose Konsonant von einem verkürzten undeutlichen Vokal (dem Schwa) begleitet. Die Griechen nun schufen das erste wahre Alphabet, d. h. eine reine Lautschrift, indem sie die Zeichen N. 1, 5, 10, 16 zur Bezeichnung der Vokale a, e, i, o, einstweilen ohne Unterscheidung der Quantität, verwendeten. Von den andern Zeichen nahmen sie N. 2, 3, 4 für die Medien β, γ, δ; N. 17, 11, 22 für die Tenues π, κ, τ; N. 19 für eine härtere Aussprache der Gutturaltenuis vor o und u (= q); N. 9 für die harte Dentalaspirata ϑ (= th). Die Liquiden N. 12, 13, 14, 20 behielten ihren Wert als λ, μ, ν, ρ, letzteres mit hartem Hauch (ῥ); N. 6 ward zur weichen labialen Spirans F (= v, Bau oder, wegen der Form, Digamma genannt), die damals noch überall gesprochen wurde; N. 8 zum harten Hauchlaut (= h,

spiritus asper). Der Sibilant N. 21 (σάν) diente als σ, wurde aber allmählich durch den, seiner Ähnlichkeit mit N. 13 wegen, umgelegten Sibilanten N. 18 (σίγμα) verdrängt; die dem lateinischen C ähnliche Form wurde erst seit Alexander d. Gr. üblich. Nur in einigen Gegenden (Thera, Melos, Kreta, Korinth und Kerkyra, Phocis, achäischen Kolonieen) behielt das Sigma seine aufrechte Form, während μ anders modifiziert ward, und in einigen abgeleiteten Alphabeten (Schrifttaf. II S. 53) blieben beide Sibilanten (s. unten). Als Doppellaute endlich wurden N. 7 Ζ für ein aus δj entstandenes weiches δσ, N. 15 Ξ für κσ, das aus jedem Guttural mit folgendem σ entstand, verwendet.

Eine Erweiterung nun erfuhr das so geschaffene griechische Alphabet zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten, in verschiedener Weise, durch Aufnahme kyprischer Schriftzeichen, wie zuerst von mir nachgewiesen worden ist. Die Insel Kypros nämlich besafs von 650—300 eine eigene, aus der sog. Hittitischen Bilderschrift, deren Mittelpunkt Kilikien gewesen zu sein scheint, unter bestimmendem Einflufs der assyrischen Keilschrift entstandene merkwürdige Silbenschrift; vgl. W. Deecke, Über den Ursprung der kyprischen Silbenschrift, Strafsburg, Trübner 1877; ders. Die griechisch-kyprischen Inschriften in epichorischer Schrift S. 8—12, Göttingen, Peppmüller 1883, nebst Schrifttafel. Diese Silbenschrift hat Zeichen für die Vokale und für Konsonanten mit inhärierendem Vokal, von denen diejenigen mit e auch als vokallose Schlufskonsonanten dienen, alle unter Umständen in der Aussprache den Vokal verlieren. Allgemein, und daher am frühesten, ist aus der kyprischen Silbenschrift das Zeichen für den Vokal u rezipiert, attisch ü gesprochen, N. 23. Später, angeblich durch den Dichter Simonides von Keos um 500 v. Chr., wurden die kyprischen Zeichen für pu und ku, N. 24 und 25, die auch für ph(u) und kh(u) dienten, offenbar nach Analogie des ϑ = th, zur Bezeichnung der harten labialen und gutturalen Aspirata aufgenommen; doch drang nur ersteres allgemein durch, letzteres blieb auf den Kreis der ionischen Alphabete beschränkt. Noch örtlich isolierter blieb das aus dem kyprischen s(e), N. 26, nach Analogie des Ξ = κσ, gebildete ψ = πσ, aus jedem Labial mit σ entstanden; die Verbindung τσ ward nicht geduldet. In allen diesen Fällen hatte man sich früher durch Schreibung mit zwei Zeichen geholfen: ΠΗ, ΚΗ, ΠΣ, ΦΣ, wie auch ΚΣ und ΧΣ vorkommen. Kyprischen Ursprungs sind ferner die eigentümlichen auf einigen Inseln und in Korinth vorkommenden Formen des β, veranlafst durch die dem ursprünglichen β ähnliche Umgestaltung des ϵ (vgl. N. 2 und 5), nämlich Ϻ aus kyprisch v(e) und S aus kyprisch p(e).

Die zweite Gruppe der griechischen Alphabete, die sog. chalkidische, unterscheidet sich von der bisher betrachteten ionischen durch die Verwerfung des Zeichens N. 15, des ursprünglichen Ξ, an dessen Stelle ein aus dem kyprischen x(e) modifiziertes, kreuzähnliches Zeichen trat, äufserlich ähnlich dem ionischen χ (s. Schrifttafel I). Infolgedessen wurde für das χ ein dem kyprischen k(e), das auch als χ(e) verwendet ward, entlehntes Zeichen genommen, dessen Ähnlichkeit mit dem ionischen ψ in einigen Gegenden für letzteren Laut eine vermittelst Durchziehung der Querstriche gebildete Modifikation in Aufnahme kommen liefs (N. 26). In der Anordnung trat hierbei das neue χ vor das φ.

Eine weitere Vervollkommnung ging um 550 v. Chr. von dem ionischen Alphabete aus, indem das ō als unten offen (s. N. 27) vom ŏ getrennt ward. Nach dieser Analogie ward dann N. 8 als ē dem ĕ (N. 5) gegenübergestellt und für das starke und schwache Hauchzeichen die linke und rechte Hälfte von N. 8 verwendet (spiritus asper und lenis). Auch hörte man auf, N. 5 für ει, N. 16 für ου zu verwenden, und schrieb überhaupt die Diphthonge vollständig. Das so vervollkommnete ionische Alphabet, wesentlich in den letzten Formen von Sp. 3 auf Schrifttafel I, wurde dann 403 v. Chr. durch den Archonten Eukleides, angeblich von Samos aus, an Stelle des altattischen in Athen eingeführt und hat von dort aus allmählich alle dialektischen Alphabete verdrängt, so dafs es später gemeingriechisch ward. Dies Alphabet hatte die Zeichen ἄλφα, βῆτα (daher der Name Alphabet), γάμμα, δέλτα, ἒ ψιλόν (d. h. Nicht-Hauchlaut, wie ursprünglich η war), ζῆτα, ἦτα, ϑῆτα, ἰῶτα, κάππα, λάμβδα, μῦ, νῦ, ξῖ, ὂ μικρόν (d. h. kurzes o), πῖ, ῥῶ, σίγμα, ταῦ, ὒ ψιλόν (d. i. Nicht-Hauchlaut, wie das Digamma war), φῖ, χῖ, ψῖ, ὦ μέγα (langes o). Das Digamma, eigentlich βαῦ (N. 6), und das Qoppa (N. 19) wurden nur noch als Zahlzeichen für 6 und 90 gebraucht; ein eigentümliches Zeichen ϡ (Sampi, wohl = σπ, neben ψ = πσ) diente für 900.

Was die im einzelnen auf Schrifttafel I gegebenen Formen betrifft, so sind sie, mit Ausnahme einiger Ergänzungen, im wesentlichen aus Herm. Röhl, Inscriptiones Graecae antiquissimae, Berlin, Reimer 1882 genommen; vgl. noch Th. Kirchhoff, Studien z. Gesch. des griech. Alphabets 3. Aufl., Berlin, Dümmler 1877, mit 2 Schrifttafeln. Berücksichtigt sind im ganzen nur die Hauptformen, und zwar so geordnet, dafs die älteren durchweg voranstehen, um die allmähliche nivellierende Regularisierung der Gestalten zu zeigen. Nur hin und wieder sind charakteristische Abartungen eingefügt, wie das fünfstrichige ϵ und σ, das quadratische ϑ und o u. s. w.

Die aus dem spätattischen Alphabet entstandene Kursivschrift findet sich zuerst im 2. Jahrh. v. Chr. in ägyptisch-griechischen Urkunden; in die Handschriften drang sie erst in byzantinischer Zeit ein.

	Alt-Semitische Formen	Urgriechisch	Jonisches Alphabet: Klein-Asien	Pamphylien	Inseln im Aegäischen Meer	Athen bis Eukleides	Argos	Korinth und Colonien	Messapien	Chalcidisches Alphabet: Euboea und Colonien	West-Hellas und Thessalien	Südwest-Peloponnes und Colonien	Achaeische Colonien
1	A	A	A A A A	A	A A A A A	A A A A	A A A	A A A A	A A	A A A A	A A A A	A A A A	A A A
2	B B	B	B	B	B	B B	B	B	B	B B	B B	B	B
3	Γ Γ	Γ	Γ Γ Γ	L	Λ Λ Γ	Λ Λ	Γ Λ	< C K Γ	Γ	Λ Γ C Γ	Λ < C Γ	< C Γ Γ	I
4	Δ Δ	Δ	Δ Δ Δ	Δ	Δ	D Δ	D D	D Δ	Δ	D D Δ	D D Δ	D D Δ	D D Δ
5	E E	E	E E E E	E	E E E E E E	E E E E	E E E E	E E E B X	E E	E E E E E	E E E E E E E	E E E E	E E E E E
6	Y Y	F	F	F M	F C F		F F	F C F	C F	C C	F F C F	F C F	C F F
7	I	I	I	I	I	I			I	I	I I	I	
8	H H H	H H	H H	H	H H	H H	H	H H	H H	H H	H H	H H	H
9	⊗	⊗	⊗ ⊕ ⊙	Θ ⊙	⊗ ⊕ ⊙	⊕ Θ ⊙	⊗ Θ	⊕	Θ ⊙	⊗ ⊕ Θ ◈ ⊙	⊗ ⊕ ⊙ ⊞	⊗ ⊕ ⊙	⊙ ◈ ◇
10	I	I	I	I	I I I I I I I I	I	I	I I I I I	I	I	I	I	I I I I
11	K	K	K K K	K	K K K K	K K	K	K K K	K	K K	K K	K	K
12	L L	L	Λ Γ Λ	Λ	Λ Γ Λ	V L	F F	Λ Γ Λ	Λ	V Λ Λ	V Γ Λ Λ	Λ Γ Λ	Λ Λ Γ
13	M M	M	M M M	M	M M M	M M M	M	M M M M	M	M M M M	M M M M	M M M	M M
14	N	N	N N N N	N	N N N N	N N N	N	N N	N	N N N N	N N N	N N N	N N
15	Ξ	Ξ	Ξ Ξ Ξ	X	Ξ		H	Ξ Ξ	+	+ X	+	+ X	+ X
16	O	O O	O O	O O	O O O Ω C	O O	O O	O O O O ◇	O	O O ◇	O O O ◇ □	O O	O O ◇
17	Π	Π	Π Γ Π	Π	Γ C Γ	Π Γ	Γ	Γ P Π	Γ	Γ Λ Π	Π Π Γ	Γ Π	Π Γ
18	M	M			M M			M M			M		M
19	Ϙ	Ϙ	Ϙ		Ϙ Ϙ	Ϙ	Ϙ Ϙ	Ϙ Ϙ	Ϙ Ϙ	Ϙ Ϙ	Ϙ	Ϙ	Ϙ
20	P P	P	P D D P	P	P D P R R	P P R P	P R	P P P R R R	P R	P P R R	P P R R R R	P P R R R	P P
21	W	Σ	Σ Σ Σ Σ Σ Σ	Σ	Σ Σ Σ	Σ Σ Σ Σ	Σ Σ	Σ Σ Σ Σ	Σ Σ	Σ Σ Σ Σ Σ Σ Σ	Σ Σ Σ Σ	Σ Σ Σ Σ Σ	
22	X	T	T	T	T	T T	T	T	T	T T T	T T	T	T T
23 kypr u		V Y	V Y Y Y	Y	V V Y Y	V Y	V Y	V Y Y	V Y Y	V Y	V Y Y Y	V Y Y	V Y Y
24 „ pu		ω	Φ Φ Φ	Φ	Φ Φ	Φ Φ	Φ Φ	Φ Φ Φ	Φ	Φ Φ	Φ Φ Φ	Φ ◫ Φ	Φ
25 „ ku		X	X X +	+	X +	X +	X +	X +	X	Ψ Ψ Ψ	Ψ Ψ Ψ	Ψ Ψ	Ψ
26 „ se		Ψ	Ψ Ψ Ψ	Ψ				Ψ Ψ			✱	✱ ✱	
27			Ω Ω		O O				Ω				

57 Schrifttafel I. (Zu Seite 50 ff.)

Nr.	Uritalisch	Griech.-Etrusk. Veji	Caere	Colle	Etruskisch Grosseto	Nola	Bomarzo	Perugia	Chiusi	Pesaro	Nord-Etruskisch (Euganeisch)	Umbrisch	Faliskisch	Lateinisch Topf vom Quirinal	Fuciner-Bronze u. s. w.	Ende der Republik	Kaiserzeit	Volskisch	Oskisch	Sabellisch
1																	A			
2																	B			
3																	C			
4																	D			
5																	E			
6																	F			
7																	G			
8																	H			
9																dial				
10																	I			
11																	K			
12																	L			
13																	M			
14																	N			
15																				
16																	O			
17																	P			
18																				
19																	Q			
20																	R			
21																	S			
22																	T			
23																	V			
24																	X			
25																				
26																				
27																				

58 Schrifttafel II. (Zu Seite 50 ff.)

2. Die italischen Alphabete. Dafs durch Handel und Kolonisation in Italien in verschiedenen Gegenden verschiedene griechische Alphabete eingeführt wurden und sich über die benachbarten einheimischen Stämme verbreiteten, ist natürlich, und die Spuren davon finden sich in manchen Gegenden. So lehnt sich das messapische Alphabet, das ich seines vorwiegend griechischen Charakters wegen noch auf Schrifttafel I gesetzt habe, an die ionische Gruppe an; vgl. W. Deecke im Rhein. Museum, n. F. XXXVI, 576 ff.; so zeigen das, freilich mehrfach unsichere, sabellische und das oskische Alphabet in einzelnen Momenten den Einflufs der benachbarten dorischen und achäischen Kolonieen. Im wesentlichen aber stammen alle italischen Alphabete von einem wohl schon gegen 550 an der mittleren Westküste Italiens, vielleicht von Kumä aus, verbreiteten chalkidischen Alphabete ab, das freilich vollständiger als alle uns erhaltenen einheimischen griechischen Alphabete dieser Gruppe war. Das beweisen die in Veji, Cäre und Colle (bei Siena) gefundenen etruskisch-griechischen Alphabete (Schrifttafel II, Sp. 2—4), aus denen ich wesentlich jenes uritalische Alphabet (ebdas. Sp. 1) herzustellen versucht habe; vgl. Otfr. Müller, Etrusker 2. Aufl. II, 526 ff. Von diesem Alphabet von 26 Zeichen (22 semitischen und 4 kyprischen) liefsen alle italischen Stämme, vielleicht mit Ausnahme der Sabeller, das ursprüngliche x (N. 15) fallen, da schon die Chalkidier dasselbe durch N. 24 ersetzt hatten; im übrigen behandelten sie es sehr mannigfaltig.

Die Etrusker (s. Otfr. Müller, Etrusker 2. Aufl. II, 528—530) verwarfen, da ihnen die Medien fehlten, N. 2 und 4, und brauchten N. 3 für die Tenuis, ohne Unterschied von N. 11 k, das bald zurücktrat; noch früher erlosch, wegen zu grofsen Gleichklanges mit der Tenuis c (k), das q, N. 19. Sie strichen ferner das o, N. 14, da es bei ihnen durch dumpfe Aussprache dem u sich zu sehr näherte; nur in Pisaurum ward es durch nordetruskischen Einflufs wiederhergestellt. Das x rezipierten sie wohl nicht, weil es früh aspiriert ausgesprochen ward, so dafs es bald χs und hs geschrieben wird. Von den Sibilanten brauchten sie (doch örtlich auch umgekehrt) im ganzen N. 18 für den weichen, N. 21 für den harten Laut; den ersteren bezeichnete auch z, N. 7, das jedoch auch für ts, ja st, vorkommt. Die aus den harten Aspiraten hervorgegangenen Spiranten gaben sie durch N. 9 (ϑ), N. 25 (φ) und N. 26 (χ) wieder, doch ist φ selten. Daneben nämlich erfanden sie für den eigentümlich italischen harten labiodentalen Spiranten f ein eigenes, vielleicht aus h (N. 8) differenziertes Zeichen (N. 27), dem das φ bald wich. Von den etruskischen Spalten bieten 1—3 überlieferte Alphabete älterer Zeit aus Mitteletrurien und Kampanien dar; Sp. 4 enthält die Zeichen der gröfsten etruskischen Inschrift, des perusinischen Cippus; Sp. 5 die gewöhnlichen, schon abgeschliffenen Formen der Grabschriftenfülle von Chiusi, aus spätrepublikanischer Zeit; Sp. 6 die schon der Kaiserzeit angehörigen verschnörkelten Buchstaben der kurzen Bilinguis des Haruspex von Pesaro. Vollständigere Zusammenstellungen der etruskischen Alphabete hat W. Corssen, Die Sprache der Etrusker I, Taf. I—III gegeben.

Das sog. nordetruskische, eigentlich wohl euganeische Alphabet (vgl. Th. Mommsen, Mitteil. d. Antiq. Gesellschaft in Zürich VII, 199 ff.) kennt das c, q, x und φ nicht, hat aber die Zeichen für a (s. das Lateinische), z, ϑ (?), ś (s. das Kampanisch-Etruskische), u, vielleicht auch für n̥ und χ, eigentümlich entwickelt. Das vom Etruskischen abweichende Zeichen für f kehrt im Faliskischen wieder und könnte eine Modifikation des griechischen φ sein (s. Schrifttafel I, zweite Figur unter Westhellas).

Ans etruskische Alphabet schliefst sich in den Formen zunächst das umbrische an, dem c, o, q, x, φ und χ fehlen; dagegen hatte es das b und statt des d einen in lateinischer Umschrift durch rs wiedergegebenen Laut, dessen dem r ähnliches Zeichen bald als r̥, bald als d̥ oder đ bezeichnet wird. Das etruskische ϑ und ś begegnen auf dem Hauptdenkmal, den Eugubinischen Tafeln (s. jetzt Fr. Bücheler, Umbrica, Bonn, Cohen 1883), nur ganz vereinzelt, während neben dem s ein in lateinischer Umschrift durch s̀ wiedergegebener, meist aus der gutturalen Tenuis vor i entstandener Sibilant existierte, den man wohl als ç bezeichnet hat (zweite Figur unter N. 21); die Form ist ein umgestülptes r̥. Eigentümlich ist die auch ins etruskische Grenzgebiet eingedrungene verkürzte Form des m, die Verrius Flaccus auch in Rom in der Synaloiphe geschrieben wissen wollte (Velius de orthogr. S. 80, 19 K).

Das faliskische Alphabet, uns bei der geringen Zahl der Denkmäler vielleicht nicht vollständig bekannt, entbehrt des b, v (nach römischer Weise durch u ersetzt), ϑ, k (dafür c), ś, q, φ, χ. Das z ist auch hier ein weiches s; das r ist geschwänzt; ihm ähnlich das a. Über das f s. oben.

Das älteste lateinische Alphabet, dessen Gebrauch sich jedenfalls bis an den Beginn der Republik zurückführen läfst, hatte wohl 21 Buchstaben, von denen h und x, die in Inschriften noch fehlen, unter den vereinzelten Zeichen der sog. servianischen Mauer vorzukommen scheinen. Die Spiranten ϑ, φ, χ fehlten; für das f wurde das Digamma verwendet, während das u auch für den weichen labialen Spiranten benutzt ward, wie im Faliskischen, vereinzelt auch im Etruskischen. Das wahrscheinlich auf dem Töpfchen vom Quirinal erhaltene z wird auch von den Grammatikern als altlateinisch bezeugt und ward wohl hauptsächlich für das tönende s verwendet, bei

dessen Übergang in r es überflüssig ward. Daher hat Appius Claudius Caecus, Censor 312 v. Chr., es beseitigt und vielleicht schon damals an seine Stelle im Alphabete das zur Bezeichnung der gutturalen Media aus c differenzierte g gesetzt, obwohl diese Neuerung gewöhnlich erst einem Freigelassenen des Spurius Carvilius Ruga, 231 v. Chr., zugeschrieben wird; vgl. H. Jordan, Krit. Beiträge zur Geschichte der latein. Sprache S. 152 ff., Berlin, Weidmann 1879. Das durch c ersetzte k verblieb nur in wenigen Wörtern. Erst gegen Ende der Republik wurde für die griechischen Lehnwörter mit dem y auch das z in Rom wieder eingeführt und beide an den Schluſs des Alphabets gesetzt. Die Schwänzung des r wurde durch die Schlieſsung des Hakens des p bedingt. Die in der spätern Zeit (s. Sp. 3) vorkommenden eigentümlichen Formen des e II und f I', beide auch volskisch, erstere faliskisch, sind noch unerklärt; sie verschwanden in der Kaiserzeit wieder. Das als dialektisch angegebene Zeichen für ϑ, ein durchstrichenes d, findet sich in dem lateinisch geschriebenen Weihgedicht von Korfinium, ist aber auch gallisch-lateinisch. Die uns wohlbekannte feste regelmäſsig schöne Gestalt gewann das römische Alphabet unter Augustus und bewahrte sie durch mehrere Jahrhunderte. Das seit der sullanischen Zeit für i aufgekommene hohe I und die Reformversuche des Claudius: Ⅎ = v; Ⱶ = ü; das sog. Antisigma = bs, ps, hielten sich auf die Dauer ebensowenig, wie das verkürzte m des Verrius Flaccus (s. oben) und die Doppelschreibung oder der Apex (⊥) zur Bezeichnung der Vokallänge und der Sicilicus (ɔ) zur Bezeichnung der geschärften Konsonanten. Die semitisch-griechischen Buchstabennamen lieſsen die Römer fallen und setzten dafür die noch bei uns gebräuchlichen einfachen Namen: a, be, ce, de, e, ef, ge, ha, i, ka, el, em, en, o, pe, qu, er, es, te, u, ix ein; ypsilon und zet(a) behielten die griechische Bezeichnung. Kursivschrift war im geschäftlichen Verkehr jedenfalls schon in der letzten Zeit der Republik üblich; selbst stenographische Noten schrieb man schon dem Dichter Ennius zu, und von Ciceros Freigelassenem Tiro wurden sie zu einem umfassenden Schnellschriftsystem ausgebildet.

Das volskische Alphabet steht, wie zu erwarten, dem altrömischen sehr nahe: nicht nachgewiesen sind bis jetzt z, q und x.

Das oskische Alphabet nähert sich in seiner Bildung dem campanisch-etruskischen, doch hat es die Medien b, g, d (mit eigentümlicher, dem römischen r ähnlicher Form), aber kein ϑ, ś, q, φ, χ, auch kein x. Durch einen Querstrich in der Mitte rechts ward aus dem i ein Zeichen für einen dem e näherstehenden Vokal differenziert, ebenso aus dem u durch einen innern Punkt ein Zeichen für einen dem o ähnlichen Laut, während das o selbst, wie im Etruskischen und Umbrischen, fehlt.

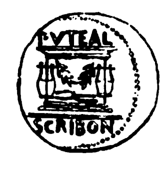
Das Sabellische endlich bedarf noch weiterer Untersuchung. Die im einheimischen Alphabet geschriebenen Inschriften sind noch keineswegs sicher gelesen und gedeutet.

Die ursprüngliche linksläufige Richtung der italischen Schrift ist in den dialektischen Alphabeten durchweg bis zu ihrem Untergange erhalten geblieben, selbst bei den Etruskern. Nur die Volsker schlossen sich den Römern an, die, wie die Griechen, aus der linksläufigen durch die Bustrophedonschrift (s. die Fuciner Bronze) zur rechtsläufigen Richtung übergingen, die seit der Reform des Censors Claudius wohl allgemein ward.

Ob in den eigentümlichen Formen des e II und f I', ↑, vielleicht des m Λ uns Reste einer italischen Urschrift, aus der Zeit vor der griechischen Kolonisation erhalten sind, lasse ich dahingestellt. [D]

Altar. Da der Zweck des Altares die Aufnahme des der Gottheit dargebrachten Opfers ist, so ist die Erhöhung vom Erdboden bei ihm das Wesentliche und gewissermaſsen Symbolische in der Form, wo es sich, wie doch gewöhnlich, um obere Götter handelt (den Unterirdischen opfert man seit Homer λ 25 häufig in Gruben); gerade wie man beim Gebet die Hände zum Himmel emporhebt. Wenn der Herd des Hauses mit Recht als ursprünglicher Altar (ἐσχάρα) gilt, so hat er die Bequemlichkeit der Erhöhung von der Erde seiner Mitbestimmung als Altar zu danken. Damit stimmt die Etymologie von βωμός, ara, altare. Ebenso sind die Opfertische (anclabris, θυωρός) als eine Art von Altären mäſsig hoch, während die Speisetische niedrig blieben. — In ältester Zeit errichtete man Altäre aus Erdaufschüttungen oder Steinhaufen, aus Zweigen oder geschichteten Holzstöſsen, welche letzteren zugleich die Flamme des Opfers nährten (Paus. IX, 3, 2). Ländliche Altäre aus Rasen (graminea, cespiticia) kennen noch Horaz Od. I, 19, 13 und Vergil Aen. XII, 118. Improvisierte Altäre aus zusammengelesenen Steinen (χερμάδες Apoll. Rhod. I, 1123; II, 695) oft auf Vasenbildern, s. z. B. Art. »Athena«; aus ungebrannten Ziegeln Paus. VI, 20, 7. Als ein Raffinement vielbesuchter Opferstätten aber ist der Bau der Altäre aus der Asche der Opfertiere oder aus ihren Hörnern anzusehen. Letzteres war beim Apollontempel in Delos der Fall (κεράτινος βωμός, structa de cornibus ara); ersteres häufiger (der Apollon σπόδιος in Theben hatte seinen Beinamen davon); namentlich bestand der groſse Altar des Zeus in Olympia, welcher unten 125 Fuſs im Umfange hielt, im oberen Teile, der 22 Fuſs hoch war, aus der mit Alpheioswasser vermischten und verhärteten Opferasche; Paus. V, 13, 5. Auf Kunstwerken finden wir jedoch meist künstliche Altäre aus Stein, wie sie in historischer Zeit fast

ausschliefslich in Gebrauch waren. Innerhalb der Tempel, wo bekanntlich keine eigentlichen Brandopfer stattfanden, sondern neben unblutigen Gaben und Weihgeschenken nur Räucherwerk angezündet wurde, sind sie klein und niedrig (arulae Cic. Verr. IV, 3), um das Götterbild dem Betenden nicht zu verdecken; die im Freien stehenden Brandaltäre haben jede beliebige Gröfse. Der Altar zu Pergamon (s. Art.) wird auf 13 m Höhe berechnet; in Parion war ein Altar von der Länge eines Stadions; ein in Eleusis gefundenes Stück der Schmalseite des Demeteraltars ist über 25 Fufs lang. Die auf Reliefs und Gemälden dargestellten, sowie zahlreiche aufgefundene Altäre halten ziemlich beschränkte Verhältnisse ein; so der hier abgebildete (Abb. 59) auf Delos gefundene (nach Clarac Musée pl. 121, 156), dessen Höhe nicht ganz 1 m beträgt. Er ist von cylindrischer Form (andre sind dreieckig, viereckig oder länglich rund), ist wie die meisten architektonisch gegliedert mit Basis und Aufsatz und trägt in Marmor den Schmuck ausgehauen, welchen man ursprünglich als Naturgaben den Altären anzuhängen pflegte: ein Gewinde von Blättern, Blumen und Früchten, schön geordnet zwischen den Schädeln der geopferten Stiere und durchschlungen von der breiten bakchischen Binde (κρήδεμνον), welche nebst den Trauben einen Dionysosaltar anzudeuten scheint. Denn, wie natürlich, werden jedes Gottes Altäre, wenn überhaupt, mit den ihm eigenen Attributen und Emblemen verziert. Zusammenstellungen bietet aufser zahlreichen Münzen mit Altären Bouillon vol. III, Autels pl. 1—6, woraus wir nach pl. 2 die eine Seite eines römischen Apollonaltars hier wiederholen (Abb. 60). Er ist dreieckig und 1 m hoch. Die eine Seite zeigt einen schön verzierten Dreifufs, darauf einen Raben, rechts und links Lorbeerzweige. Auf der zweiten Seite sieht man einen mit Bändern geschmückten Ährenkranz, das χρυσοῦν θέρος andeutend, worauf ein Adler sitzt, zu den Seiten Maisähren. Auf der dritten (hier abgebildeten) Seite zeigt sich zwischen Lorbeerbäumen vor einem Rauchaltar ein ährenbekränzter Priester, welcher eine ungegürtete Tunika trägt, die den rechten Arm blofs läfst (ἑτερομάσχαλος Pollux VII, 41; brachio exserto). Vielleicht ist ein Weihrauch opfernder römischer Quindecimvir des Apollon gemeint und zwar, wie der Vollbart zeigt, aus der Zeit der Antonine. Die abgestumpften Ecken sind mit Blumen verziert, die aus Kelchen und Vasen hervorwachsen; daneben an den Kanten noch Doppelthyrsen (δίθυρσον). An der Basis sind sirenenähnliche Sphinxe als Träger gebildet, dazwischen eine grofse Sonnenblume. — Ein ganz kleiner, dreiseitiger römischer Hausaltar aus Terrakotte in Berlin, sog. lucerna Larum, nur 13 cm hoch (Abb. 61, hier nach Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 64), tragbar (foculus, ἐσχαρίς) und zu vielen Ceremonien im öffentlichen Leben (vgl. z. B. Plut. Crass. 16) dienstbar, zeigt an der Hauptseite die beiden Laren in gewöhnlicher Haltung, darüber ein nacktes Knäbchen und zwei kahlköpfige Masken (Faunus, Silvanus?), unten Schwein und Schafbock, die Haustiere. (Panofka, Museo Bartoldiano p. 153 erkennt in der untersten Reihe einen Löwen, der einen Panther angreift, und einen Eber gegenüber einem Bären.) Auf den beiden anderen Seiten ist der schlangenwürgende Herakles in der Mitte, sonst die gleiche Darstellung. — Altäre für blutige Opfer hatten, wie wir auf Vasenbildern oft sehen, an der Seitenfläche Löcher und im Innern Kanäle, welche dem Blute und Fette einen Abflufs nach aufsen gestatteten (z. B. Winckelmann mon. ined. 181). — Hörner des Altars (κέρατα, cornua) nannte man die vielleicht oft mit wirklichen Hörnern von Opfertieren verzierten vorspringenden Wulste (volutae) und Ecken der Oberfläche, welche man z. B. bei Eidschwüren anfafste; vgl. 2 Mos. 27, 2. — Zum Schutze des Opferfeuers gegen Regen und Wind findet sich zuweilen ein Metallschirm darüber gespannt, so auf einem Basrelief, Mon. Inst. V, 8. — Eine besondere Art von Altären waren die vor den Hausthüren stehenden apollinischen ἀγυιεῖς βωμοί; nach Pollux IV, 123 ἀγυιεὺς ὁ πρὸ τῶν θυρῶν ἑστὼς βωμὸς ἐν σχήματι κίονος. Darüber Wieseler, Ann. Inst. 1858 S. 222. Ein solcher im Lateran wird beschrieben von Benndorf N. 439 b als eine Säule mit ionischem Fufs, ionischen Cannelüren und einer Art dorischen Kapitäls. Man pflegte sie mit Salböl zu begiefsen. — Bei den Römern wurde in späterer Zeit übrigens auch den Grabdenkmälern häufig die Form von Altären gegeben, da man die Toten zu vergöttern anfing. — Als ein Altar mufs endlich auch das berühmte puteal Libonis (d. h. der über jenem »Blitzbrunnen« errichtete Sühnstein) angesehen werden nach den Abbildungen, welche sich auf römischen Münzen mehrfach finden. Wir geben ein Exemplar der gens Scribonia nach Cohen méd. consul. XXXVI, 2 (Abb. 62), worauf dies deutlich sichtbar ist. Der runde Altar ist mit einem Lorbeerzweige und zwei Leiern geschmückt, darunter die Zange des Vulkan als des Blitzgottes. Eine vollständigere Nachbildung des merkwürdigen Denkmals, im Lateran befindlich, abgebildet Mon. Inst. IV, 36, zeigt einen runden Altar mit merklicher Anschwellung (ἔντασις), den ringsum laufend eine Fruchtschnur umzieht, dazwischen vier zehnseitige bebänderte Zithern, darunter die Symbole Vulkans: Ambofs, Hammer, Zange, Pileus. Die Inschrift *Pietatis sacrum* deutet vielleicht an, dafs ein Angehöriger des Weihenden dort vom Blitze getroffen war. [Bm]



62



59 (Zu Seite 56.)



61 (Zu Seite 56.)



60 (Zu Seite 56.)

Amazonen. Indem wir hier von der mythologischen Bedeutung und den etwaigen historischen oder kulturhistorischen Anknüpfungspunkten bei der Entwickelung der Idee eines streitbaren Weibervolkes ganz absehen, bemerken wir vorab, dafs in der Ausbildung des statuarischen Amazonentypus der griechische Schöpfergeist denselben Gang nahm, wie z. B. bei Herakles. In der älteren Kunst (vor Phidias) erscheinen die Amazonen, obwohl als Ausländerinnen angesehen, nicht in ihrem nationalen Kostüm, sondern hellenisiert; ferner aber (auf den ältesten Vasenbildern) der Tracht und Rüstung nach durchaus nicht verschieden von männlichen Kriegern; z. B. Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 104; Mon. Inst. I, 24, 27. Sie haben hier nicht blofs den hohen Helm mit Bügel und Busch, sondern auch den kurzen ärmellosen Panzerrock und Schienen an den blofsen Beinen; dazu kämpfen sie mit der Lanze und schützen sich mit dem ovalen Langschild.

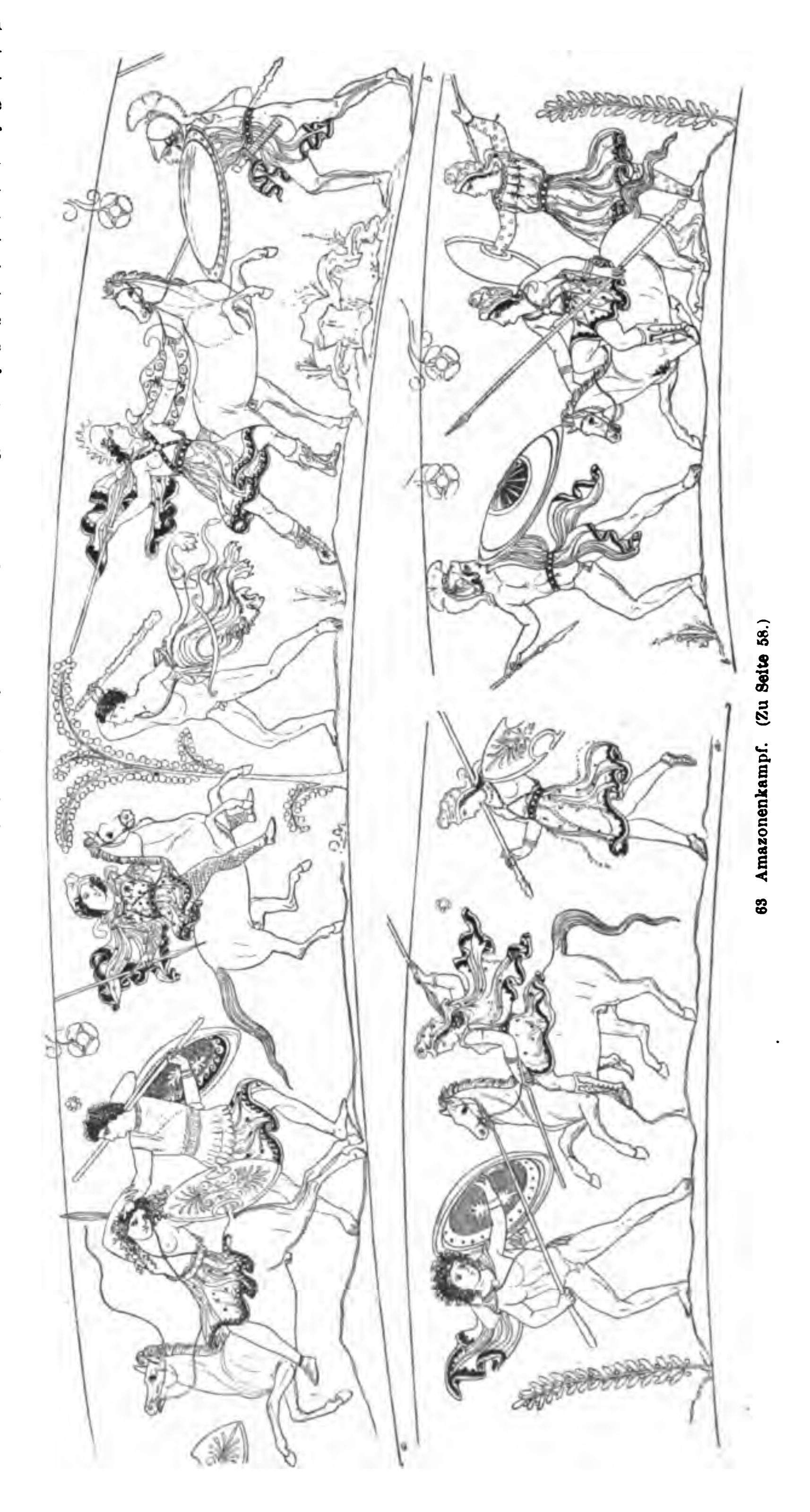
Nach der Zeit der Perserkriege aber geht die Kunst in zwei Richtungen auseinander: die Malerei macht aus ihnen allmählich Orientalen in der Tracht, während die Plastik es für ihr Gebiet vorteilhafter findet, den Körper der kämpfenden Jungfrauen möglichst zu entblöfsen, um daraus ein eigenartiges Ideal zu bilden.

Die malerische Auffassung, welcher die späteren Vasenbilder meistens treu bleiben, zeigt die Amazonen zu Pferde wie zu Fufs, im eng anschliefsenden Unterkleide mit Gürtung, darunter enge Hosen nebst geschnäbelten Schuhen oder Stiefeln; alles mit Zacken, Flecken, Blumen, Sternen, Mäanderkanten u. s. w. bunt verziert. Zuweilen tragen sie noch darüber ein Tierfell oder eine weite flatternde Chlamys. Der Kopf ist nicht sehr oft mit dem Helme, meistens mit der verzierten phrygischen Mütze, zuweilen auch nur mit einer ihr ähnlichen Kapuze aus Zeug oder Tierfell bedeckt, deren Ende über Nacken und Haar herabfällt. Dazu führen sie die barbarischen Waffen der Perser, Bogen und grofse Köcher, zu Pferde Stofslanzen, oder den mondförmig ausgeschnittenen Schild (πέλτη, *pelta lunata* Verg. Aen. I, 490) nebst der Streitaxt oder der (karischen) Doppelaxt. Vielleicht liegen diesem Typus die Gemälde Mikons und Polygnots in der Poikile und am athenischen Theseion (Paus. I, 15, 2; 17, 2) zu Grunde. Wir geben als Probe der sehr zahlreichen jüngeren Vasen mit Amazonenkämpfen (oft am Halse des Gefäfses oder auf der Rückseite desselben) das Gegenbild der Vase mit Antigone (s. Art.) nach Mon. Inst. X, 28. (Abb. 63.)

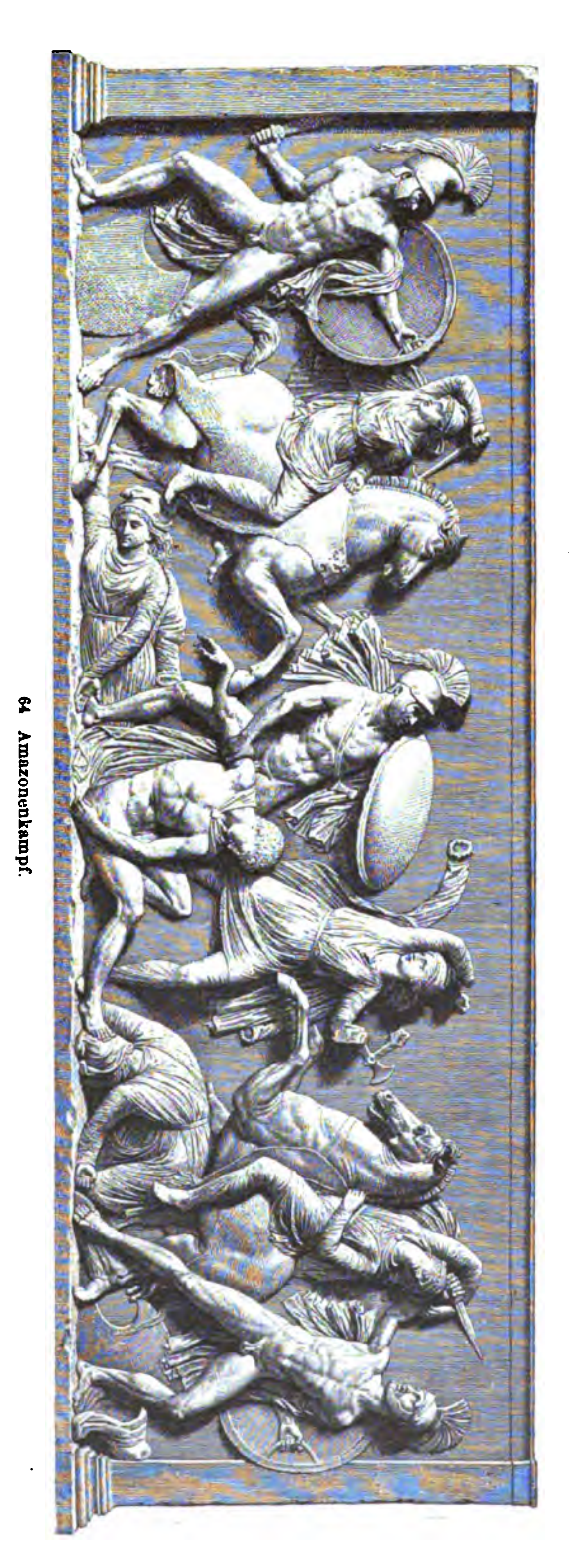
Die Mitte der das ganze Gefäfs umschlingenden Zeichnung (von welcher in unserer Abbildung das Stück links der unteren Reihe bei *a* links an die obere zu fügen ist, sowie *b* unten an *b* oben) nimmt die Gruppe des gegen die Königin selbst kämpfenden Herakles ein, in deren Hintergrunde ein Ölbaum steht. Herakles ist nackt, die Löwenhaut hat er wie einen Schild um den linken Arm gewickelt, wobei er zugleich den Bogen hält, während seine Rechte mit der Keule zum vernichtenden Schlage gegen das Pferd der Reiterin ausholt. Links davon packt ein gerüsteter Jüngling, dem der Petasos überhängt, mit der Rechten, in welcher er zugleich das Schwert hält, eine davonsprengende Amazone am Haar; sie hat den Zügel schon fahren lassen, um des Gegners Hand zu packen, wird aber im nächsten Augenblicke stürzen und gefangen sein. Vor ihr (weiter links) eilt eine Gefährtin, den Kampf aufgebend, mit geschulterter Lanze davon, wogegen eine andere mit der Lanze zustofsen will, während schon ihr Rofs den Todesstofs in den Hals empfängt. Auf der rechten Seite von Herakles dagegen ist die kämpfende Amazone freiwillig vom Pferde gesprungen, dessen Zügel sie noch hält, und dringt mutig auf den gerüsteten Krieger ein; der Ausgang des Kampfes bleibt noch unentschieden. Ebenso ist es mit der letzten Gruppe rechts, die in gleicher Weise wie die letzte links aus drei Personen, worunter zwei Amazonen, besteht: diesmal ist der mittleren Amazone das Pferd durch eine Verwundung zu Fall gebracht, jedoch ihre zu Hilfe eilende Gefährtin bedroht den angreifenden Griechen. Man beachte den strengen Parallelismus der Gruppierung, der zwischen beiden Seiten obwaltet und deutlich anzeigt, dafs das Bild, welches rechts und links durch einen Busch abgeschlossen ist, ursprünglich auf einer ebenen Fläche zu stehen bestimmt war und dafs das Reliefgesetz genau dabei eingehalten war. Auch ist zu bemerken, dafs nur mit Lanzen gekämpft wird. Die Amazonen haben weder Bogen, noch Beil, noch Schwert, auch nur einige einen Schild. Vollständig asiatisch kostümiert ist nur die Königin; den anderen fehlt ebenso wie auch den Griechen aus künstlerischen Rücksichten das eine oder andre Stück. Die Gürtel und die Kreuzbänder über der Brust sind mit Edelsteinen besetzt; die schönen Körperformen und edlen Züge sind überall in helles Licht gesetzt. — Andere hervorragende Darstellungen von Amazonenkämpfen dieser Art sind aufgezählt Ann. Inst. 1876 S. 184 ff. — Selten sind Amazonen auf Streitwagen, mit langen Lanzen kämpfend: Millin G. M. 134, 497, Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 102, Mus. Borb. II t. A; auch auf der grofsen Prachtvase von Ruvo im Museum zu Neapel, abgebildet Mon. Inst. II, 30—32 und erklärt von H. W. Schulz, Leipzig 1851.

Für die plastische Darstellung der Amazonen als Einzelfiguren ist mafsgebend geworden das Resultat des von Plinius 34, 53 erwähnten Wettstreites von vier der bedeutendsten Künstler, über deren Werke im Art. »Polykleitos« (wo auch Abbildungen) näher

gehandelt wird. Die von diesen geschaffenen Idealtypen, welche in den zahlreichen Nachbildungen späterer Zeit, die uns geblieben sind, mehr oder minder nachklingen, zeigen die kriegerischen Frauen auch leiblich mit den Männern rivalisierend (ἀντιάνειραι Homer Γ 198 Ζ 686). Die weibliche Natur wird durch Annäherung an die männliche gesteigert, nicht gemischt, wie beim Hermaphroditen; aus der Jungfrau wird eine Heroine. Niemals jedoch eine Göttin; die geistige Hoheit der stets langbekleideten Athene haben die Künstler nicht angestrebt. Auch der Artemis Züge sind heiterer, lichter, strahlender, als die der trübgestimmten, unterliegenden, verwundeten und sterbenden Kriegerinnen; dazu ist jene, welche nur Tiere jagt, leichter am Oberkörper gebaut, als diese Jungfrauen, welche einen kräftigen Hals und starke Schultern zeigen. Der Brustkasten ist stärker entwickelt, die Hüften aber sind schmächtiger als sonst bei Frauen; die nackten Beine zeigen scharfe Umrisse. Offenbar haben die jungen Spartanerinnen, denen man in Athen zu jener Zeit den Preis kräftiger Schönheit zuerkannte, hier zum Modell gedient, worauf auch der kurze dorische ärmellose Chiton hinzuweisen scheint, welcher regelmäfsig die eine der stark entwickelten Brüste frei läfst. (Die von Strab. 504 erwähnte Exstirpierung der rechten Brust kommt bekanntlich auf Kunstwerken nirgends vor.) — Der Gesichtsausdruck entbehrt jeglicher Regung von Liebreiz oder Sinnlichkeit. Aufser den ruhig stehenden Bildern stellt ein grofsartiger Torso im Hofe des Palastes Borghese zu Rom (abgebildet Mon. Inst. IX, 37) eine anscheinend am Arm



63 Amazonenkampf. (Zu Seite 58.)



64 Amazonenkampf.

gepackte und vorwärts geschleifte Amazone vor, bis jetzt das einzige gröfsere Rundwerk dieser Art. Sonst sind uns nur Relieffriese übrig, allerdings der vorzüglichsten Arbeit und in bedeutender Ausdehnung, welche die Schlachten der Griechen gegen Amazonen mit unerschöpflichen Variationen behandeln. Wir nennen den Fries des Apollontempels von Bassai bei Phigalia (Annal. Inst. 1856), des Nereidenmonuments von Xanthos (Mon. Inst. X, 14), des Artemistempels in Magnesia (Clarac Musée pl. 117), des Mausoleums von Halikarnassos (Mon. Inst. V, 1—3, 18, 21, s. ›Maussolos‹). Auch im Weihgeschenk des Attalos (Paus. I, 25, 2) waren Amazonenkämpfe enthalten, von denen wenigstens eine Probe übrig ist. Aus der späteren Zeit mehrt sich das Material aus Bronzen, Spiegeln, Schmuckkästchen, Aschenurnen, pompejanischen Gemälden und namentlich Sarkophagen. Unter dieser letzten Gattung ragt ein in Lakonien (?) gefundener, jetzt in Wien befindlich, hervor, von dem wir die Hauptseite (die auf der Rückseite sich ebenso wiederholt) nach Bouillon II, 94 hier wiedergeben (Abb. 64). Friederichs, Bausteine I N. 783 sagt: ›Die Motive der Komposition sind durchgängig sehr schön, namentlich die Mittelgruppe, wo ein Freund dem anderen beisteht. Doch sind sie schwerlich überall neu; die Gruppe an der rechten Seite, in welcher eine Amazone an den Haaren vom Pferde gerissen wird, kehrt auch in früheren Werken ähnlich wieder. Bemerkenswert ist die Tracht einer Amazone in der Mitte, die aufser den Hosen und dem Ärmelkleid auch noch einen hinten flatternden, ebenfalls mit Ärmeln versehenen Überrock trägt. (S. über diese leeren, pelzgefütterten Ärmel ›Anchises‹.) — Dafs dieser Sarkophag nicht einer früheren griechischen Kunstzeit angehöre, zeigt die Vergleichung desselben mit den Reliefs von Halikarnafs (s. ›Maussoleum‹). Die Figuren sind im allgemeinen zu lang und schmächtig, die Gewänder zu reich an Detail. Unter den Darstellungen der Sarkophage nimmt dies Relief aber jedenfalls einen hervorragenden Platz ein. Es ist ganz verschieden von der unruhigen Weise so vieler römischer Sarkophage, auf denen zwei Reihen von Figuren hintereinander gestellt werden und das Relief seinen ornamentalen Charakter ganz verloren hat. Freilich ist der Künstler wohl eben durch das flachere Relief zu einem kleinen Fehler veranlafst, indem nämlich die Beine der ausgestreckt liegenden Amazone vom Knie abwärts ganz verschwinden.‹

Während hier und in den oben genannten Tempelreliefs die Kämpfe der Griechen und Amazonen nur den nationalen Gegensatz zu den Persern und den Völkern des Orients abspiegeln und die Überlegenheit des hellenischen Elements symbolisch darzustellen bestimmt sind, haben daneben in der älteren

klassischen Kunst vorzugsweise bestimmte mythische Ereignisse der Heroenzeit diese Aufgabe zu erfüllen. Wir finden:

1. Kämpfe der Amazonen mit Herakles, der den Gürtel der Hippolyte holen soll. Eine sehr alte Statuengruppe des gegen die berittene Amazone kämpfenden Herakles von Aristokles führt Paus. V, 25, 6 unter den Weihgeschenken in Olympia an, woselbst auch Alkamenes dieselbe Scene über dem Opisthodom des Zeustempels bildete. Eine grofse Kampfscene aus 29 Figuren hatte Phidias an den Thronschranken des Zeusbildes dargestellt; Paus. V, 10, 2; 11, 2. Auf Vasenbildern älteren Stiles findet sich Herakles meist gegen drei Amazonen streitend, zuweilen gegen zwei, aber auch im eigentlichen Zweikampf. Der Aresgürtel, um den es sich handelt, tritt selten dabei hervor. Ein jüngeres Vasenbild Millin G. M. 122, 443; ältere bei Gerhard, Auserl. Vasenb. II,102—104; dazu S. 58—68. Welcker, Alte Denkm. V, 334. Auf Münzen von Herakleia am Pontos kämpft Herakles mit der Keule gegen eine berittene Amazone; ebenso bei Heydemann, Nacheuripid. Antigone Taf. II. Über die betr. Metopen in Olympia und am Theseion s. die Art. (Herakles setzt der auf den Leib niedergeworfenen Amazone den Fufs oder das Knie auf oder zwischen die Schultern.) Weit häufiger sind:

2. Kämpfe des Theseus, besonders natürlich in attischer Kunst, in den jüngeren Vasenbildern überhaupt entschieden vorherrschend. Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 163—166, 329, 330. Weitere Anführungen das. III S. 42 ff. Die Amazonenvase von Ruvo, ein Prachtstück, ist in Originalgröfse publiziert von Schulz, Leipzig 1851. Theseus kämpft gegen Hippolyte und Deinomache zugleich, ein Vorbild für den kriegsdienstpflichtigen athenischen Epheben, Welcker, Alte Denkm. III Taf. 21. Man sehe im ganzen: A. Klügmann, Die Amazonen in der attischen Litteratur und Kunst, Stuttgart 1875.

Für die älteren Vasenmaler war die Sage vom Raube der Antiope durch Theseus (Schol. Pind. Nem. 5, 89; Paus. I, 2, 1) mafsgebend; sie findet sich auf vier schönen Gefäfsen, namentlich auf dem mit Krösos auf dem Scheiterhaufen, Mon. Inst. I, 55: Theseus trägt die Amazone, welche die Hände flehend zurückstreckt, in seinen Armen eilig und vorsichtig davon; Peirithoos folgt. Vgl. Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 163—165, 168 B. Auf einem anderen Bilde kommt Phorbas hinzu, Theseus' Wagenlenker; auf einer Münchener Vase (N. 7) kommt aufserdem Poseidon dem Sohne entgegen. S. Klügmann 24, welcher jedoch eine Feier der Hochzeit, die man auf einigen Vasen finden will (Mon. Inst. IV, 43; Welcker, Alte Denkm. III, 353), bezweifelt. — Von dem Rachezuge der Amazonen gegen Athen, den grofsen Schlachten innerhalb der Mauern der späteren Stadt und dem endlichen Siege des Theseus und der Seinen zeugten Gräber, namentlich das der Antiope am itonischen Thore. Ein grofses Schlachtenbild in der Stoa Poikile war von Mikon, dem Genossen des Polygnot, Arist. Lysistr. 679, Arrian. Anab. VII, 13, 10; ein andres im Theseion; Paus. I, 15, 2; 17, 1. In diesen beiden haben wir das Vorbild für ein häufiges Motiv jüngerer Vasenmaler zu suchen: eine reitende Amazone, die gegen einen Griechen die Lanze oder Axt schwingend ansprengt. Vgl. Ann. Inst. 1867, 211. Auf den gröfseren Kompositionen dieser Art finden sich mannigfaltig erfundene Namen beigeschrieben, auch für die kämpfenden Griechen.

Die Amazonenschlacht war ferner von Phidias auf dem Schilde seines Athenabildes dargestellt, Plut. Per. 31; ein Relief, welches schon im Altertum nachgeahmt wurde, Paus. X, 34, 8. Von vier Fragmenten, die jüngst entdeckt sind, geben wir die gröfste Nachbildung im Britischen Museum, nach Gerhard, Ges. Abhandl. Taf. 27; sie ist geeignet, eine leidliche Vorstellung von der Gruppierung zu gewähren (Abb. 65).

In der Mitte des 0,48 m im Durchmesser haltenden Marmorreliefs, welches ziemlich flach gehalten ist und Reste von Bemalung zeigt, sehen wir das Haupt der Medusa (s. Art.) in einer Übergangsform; und rings um diesen Mittelpunkt ziehen sich die lebendigsten Kampfscenen. Für ihr Verständnis ist zunächst von Interesse die Kenntnis des Terrains, auf dem sich die mythische Schlacht bewegte: es ist der Areshügel nebst den benachbarten Höhen des südlichen Stadtgebietes, welche der Künstler indirekt durch die anklimmenden und herabstürzenden Figuren angedeutet hat (Plut. Thes. 27). Das Verständnis der einzelnen Figuren ergibt sich meistens von selbst, soweit nicht Verstümmelung der Oberfläche des Marmors oder Mängel der zu Grunde gelegten Lithographie ihm Eintrag thun. Auf dem Schilde des speerzückenden Griechen rechts von der Gorgo sollte ein in den Rücken getroffener Kentaur zu sehen sein. Bei dem Griechen weiter unten, der die hinstürzende Amazone beim Haar zurückreifst, ist der Helm, den er trug, abgestofsen. Am meisten aber nehmen unsere Teilnahme die beiden links von diesem kämpfenden Griechen in Anspruch, worüber eine nähere Erörterung nach Conze in Arch. Ztg. 1865 S. 33—48 hier einzuschalten ist. Nach der Erzählung Plutarchs nämlich im Perikles 31 hatte Phidias auf dem Schilde sein eigenes Bildnis angebracht und zwar als das eines kahlköpfigen Greises, der einen Stein zum Schleudern erhoben hat (πρεσβύτου φαλακροῦ πέτρον ἐπηρμένου δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν) und ferner das des Perikles, dessen Antlitz jedoch durch die den Speer hebende Hand in der Mitte verdeckt war (τοῦ Περικλέους εἰκόνα παγκάλην ἐνέθηκε μαχομένου πρὸς Ἀμαζόνα· τὸ δὲ

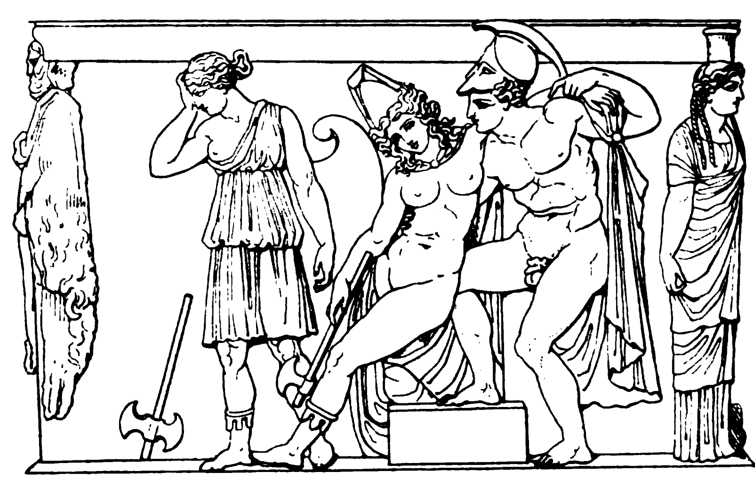
σχῆμα τῆς χειρὸς ἀνατεινούσης δόρυ πρὸ τῆς ὄψεως τοῦ Π. πεποιημένον εὐμηχάνως οἷον ἐπικρύπτειν βούλεται τὴν ὁμοιότητα παραφαινομένην ἑκατέρωθεν). Hiernach ist der kahlköpfige Greis ohne weiteres in dem bejahrten kräftigen Manne zu erkennen, welcher nur mit einer flatternden Chlamys behangen, stark ausschreitend eine Doppelaxt mit beiden Händen über dem Kopfe schwingt; man sieht freilich nicht ein, gegen wen. Da dieselbe Figur aber in völlig gleicher Stellung auf der sog. Lenormantschen Statuette (wovon unter »Pheidias«), allerdings über dem Gorgoneion, wiederkehrt und dort einen Stein anstatt der Doppelaxt hält, so haben wir einen Beleg für die oft zu bemerkende Zwanglosigkeit der alten Künstler in derartigen Nachbildungen und werden den in unserer Reproduktion nebenbei noch besonders abgebildeten Kahlkopf als Phidias' eigenes Bildnis erkennen dürfen. Bei seinem Nachbar zur Rechten aber, der den linken Fuſs auf eine liegende Amazone setzt, hat zunächst der Lithograph sich versehen; der rechte Arm desselben sollte über den unteren Teil des allerdings ganz zerstoſsenen Gesichts hinlaufen, wie am Originale konstatiert ist. Wiederum zeigt sich auf dem Schilde der Lenormantschen Statuette dieselbe Figur, auch oben neben dem Kahlkopf, freilich so, daſs der rechte Arm das Gesicht gar nicht verdeckt. Beide Nachbildner haben also die Feinheit des von Plutarch angegebenen Motivs der Bewegung nicht verstanden, was nicht zu verwundern ist, uns aber ein sicheres Beispiel der Willkür ihres Verfahrens hinterlassen, nach dem wir die sonstigen Einzelheiten des kleinen, ziemlich flüchtigen Bildwerks abschätzen dürfen. (Millin G. M. 135, 498 hielt ein Vasengemälde für Nachbildung dieses Schildes des Phidias, welches allerdings mehrere Auffälligkeiten bietet.) — In Olympia brachte Phidias auſser dem oben erwähnten Relief, worin Herakles Hauptperson war, die Amazonenschlacht nochmals am Schemel des Zeus an und zwar ausdrücklich als erste nationale That der Athener gegen Barbaren (Ἀθηναίων πρῶτον ἀνδραγάθημα ἐς οὐχ ὁμοφύλους, Paus. V, 11, 2).

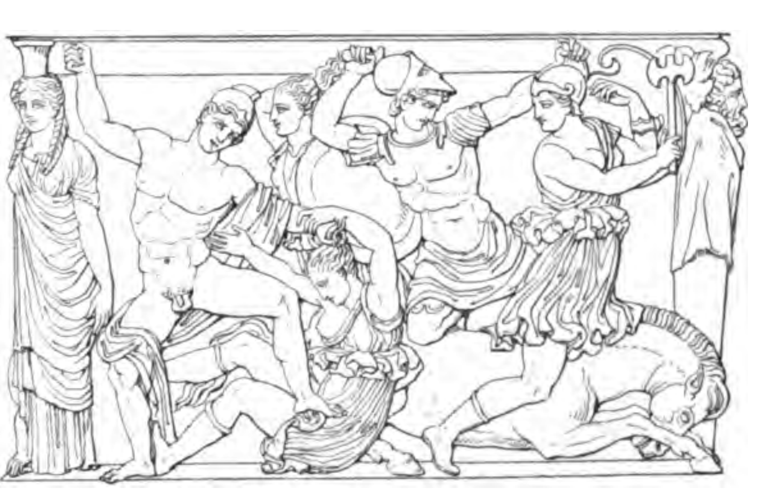


65 Schild der Athene. (Zu Seite 61.)

3. Kämpfe vor Troja, vorzüglich der Penthesileia gegen **Achilleus**. Hier findet sich die Ankunft der Amazonen und ihre Begrüſsung durch Priamos auf einer etruskischen Urne, Brunn urne etr. I, 67, 1.







66 Amazonenkampf vor Troja. (Zu Seite 64.

Einige Vasen und spätere Reliefs verbinden diese Scene mit der Trauer um Hektor, indem Andromache mit der Urne dasitzt. Unter den zahlreichen Bildern des Kampfes bildet das Zusammentreffen der beiden Haupthelden regelmäſsig den Mittelpunkt und eine schöne Gruppe. Achill verwundet die Amazone tödlich mit dem Speere, dann aber fängt er die Sterbende mitleidsvoll in seinen Armen auf und wird von ihrer Schönheit und Anmut heftig bewegt. So malte das Paar Panainos an den Thronschranken des olympischen Zeusbildes, Paus. V, 11, 2: Πενθεσίλειά τε ἀφιεῖσα τὴν Ψυχὴν καὶ Ἀχιλλεὺς ἀνέχων ἐστὶν αὐτήν. Diese Gemäldegruppe findet Overbeck, Her. Gal. S. 507 nachgebildet in mehreren Sarkophagreliefs, von denen wir das vorzüglichste, aus Salonichi stammend, jetzt in Paris, nach Clarac Musée pl. 117 hier wiedergeben (Abb. 66).

Auf der linken Schmalseite sehen wir Penthesileia völlig nackt bei zurückgeschlagener Chlamys und nur mit einem pyramidalen Kopfputze bedeckt im Begriffe niederzusinken, während Achill sie mit untergesetztem Knie zu stützen und mit dem rechten Arm zu heben versucht. Die ganze Haltung beider macht jedoch hier, selbst abgesehen von dem Untersatze für Achills Fuſs, statt dessen Panainos wohl einen Felsblock gemalt hatte, mehr den Eindruck einer studierten Theaterstellung, als einer Kampfscene; auch läſst sich aus der Abweichung der übrigen Sarkophage abnehmen, daſs der Rückschluſs näherer Abhängigkeit von einem um vielleicht 500 Jahre zurückliegenden Originale sehr gewagt ist, wenngleich eine Anzahl von Gemmen und Pasten (Overbeck Taf. 21, 9—13) ungefähr dasselbe Motiv bietet. Dagegen ist anzuerkennen, daſs die höchst lebendig gedachten und ausgeführten Kampfscenen der Langseite und der rechten Schmalseite eher auf den troischen Krieg Bezug haben, als, wie Clarac wollte, auf Theseus mit Hippolyte und Herakles mit Antiope, obwohl besondere Kennzeichen bis auf den Hut des Odysseus mangeln. Zu bemerken ist noch, daſs nicht bloſs die Zügel der Rosse (wie oft) fehlen, sondern auch mehrere Schwerter, welche bei der Begrenzung nach oben keinen Raum mehr fanden. Die Langseiten des Sarkophags werden durch Karyatiden im Dekorationsstil, die Schmalseiten nach hinten durch Herakles-Hermen mit dem Löwenfell begrenzt.

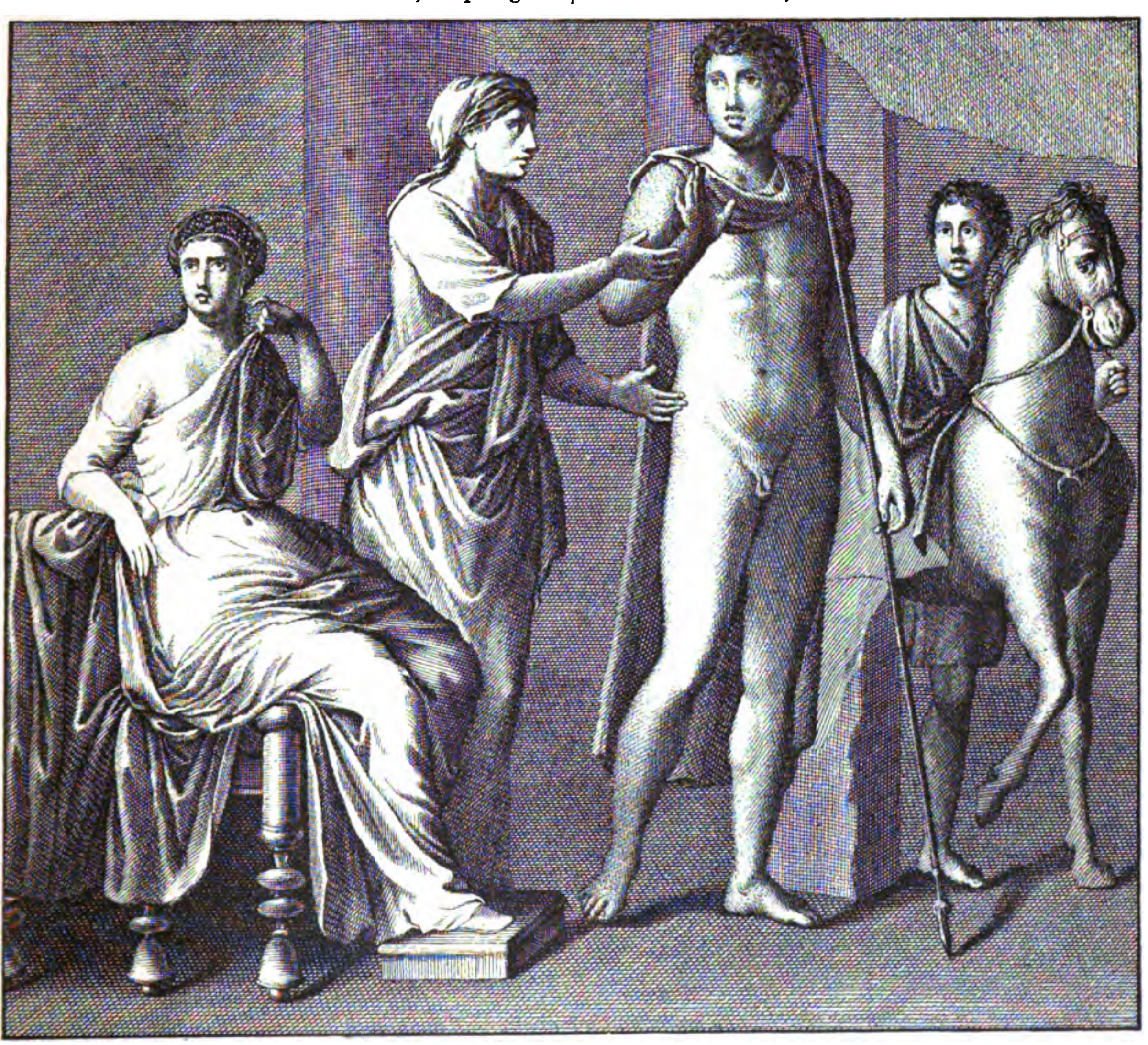
Einige Darstellungen von Amazonen, welche mit Greifen kämpfen (Klügmann S. 54 f.), haben keine sagengeschichtliche Grundlage, sondern werden künstlerischen Motiven verdankt. Auſser einigen Vasen sind es mehrere zum Anheften bestimmte farbige und vergoldete Thonreliefs, davon eines in Würzburg, Verzeichnis N. 103, ferner bei Wieseler II, 143, wo im Text Arimaspen statt Amazonen angenommen werden.

Schlieſslich ist zu erwähnen, daſs man die bei Tac. Ann. III, 61 und Paus. VII, 2, 4 erwähnte Sage von einer Niederlage der Amazonen gegen Dionysos bei Ephesos angedeutet findet auf einem Sarkophage in Cortona, abgeb. Wieseler II, 443. [Bm]

Ammen. Bereits in den Homerischen Gedichten finden wir, neben dem guten alten Brauch, daſs die Mütter ihre Kinder selbst nähren (wie Hekabe oder Penelope, Il. XXII, 83, Od. XI, 448), Sklavinnen als Ammen (Od. XIX, 483). Welches von beiden damals das gewöhnlichere war, läſst sich freilich nicht mehr feststellen; in den historischen Zeiten scheint allerdings der Gebrauch der Ammen gegenüber dem Stillen durch die Mutter selbst vorgewaltet zu haben. In den meisten Fällen waren diese τίτθαι wohl auch später noch Sklavinnen, oft von barbarischer Abkunft; doch genossen besonderen Ruf als tüchtige, auf Abhärtung der Kinder bedachte Pflegerinnen die spartanischen Ammen, die man daher häufig auch nach auswärts sich kommen lieſs (Plut. Lyc. 16, Alcib. 1). In Athen gaben sich wohl auch arme Bürgerfrauen gegen Lohn dazu her (Demosth. adv. Eubul. 35 p. 1309: καὶ γὰρ νῦν ἀστὰς γυναῖκας πολλὰς εὑρήσετε τιτθευούσας). Häufig wurden die Ammen, welche beim Heranwachsen der Kinder dieselben als Wärterinnen (τροφοί) in ihrer Pflege behielten, später die Vertrauten namentlich der Töchter des Hauses und begleiteten dieselben nach der Verheiratung in die neue Heimat; die Tragödie hat solche Verhältnisse, auf die heroischen Zeiten übertragen, mehrfach dargestellt, wie z. B. bei der Phädra, Medea u. a. — Auch in Rom war es das gewöhnliche, daſs die Mütter die Ernährung der Kinder den Ammen überlieſsen (vgl. Tac. Germ. 20, wo es von den Deutschen, im Gegensatz zur römischen Sitte, gerühmt wird: *sua quemque mater uteribus alit nec ancillis aut nutricibus delegantur*); die ärztlichen Schriftsteller enthalten verschiedene Vorschriften über die Wahl einer passenden Amme. Auch in der Kaiserzeit waren hierfür Griechinnen wegen ihrer Sorgfalt in der Aufziehung der Kinder beliebt (Soran. Ephes. de mul. affect. 38). — Auf Bildwerken, namentlich mythologischen Scenen, erscheinen die Ammen häufig, meist als alte Weiber mit runzeligen Zügen, fast immer die Haare mit einem Kopftuche bedeckt; vgl. Jahn, Archäol. Beitr. S. 355 f. So sehen wir auf dem hier unter Abb. 67 abgebildeten herkulanischen Wandgemälde (nach Ant. d'Ercol. III p. 83) die Amme der Phädra dem Hippolyt Vorstellungen über die Liebe seiner Stiefmutter machen, welche dieser entsetzt zurückweist, während die Königin in Gedanken versunken dabei sitzt; auch die einfache Kleidung kennzeichnet die Amme als Dienerin. Ähnliche Vorstellungen sind auch auf römischen Sarkophagreliefs häufig zu finden.

Litteratur: Hermann, Griech. Privataltert. 3. Aufl. S. 287 ff.; Becker-Göll, Charikles II, 29 f.; Friedländer, Darstellungen a. d. röm. Sittengeschichte 5. Aufl. I, 406. [Bl]

Ammon. Dafs der Zeus, welchen die Griechen unter dem Namen Ammon verehrten, ursprünglich eine ägyptische Gottheit sei, haben nicht blofs die neueren Mythologen einstimmig angenommen, sondern auch die alten Griechen seit Herodot geglaubt. Man identifizierte ihn mit Amun oder Amen, dem Hauptgotte des ägyptischen Theben, welchem das Schaf und die gehörnte Viper geheiligt war, der mit einem Widderkopfe gebildet wurde (κριοπρόσωπον τὤγαλμα Herod. II, 42) und in dessen Legende die ägyptischen Priester den Herakles verflochten hatten. Nachdem nun überraschenderweise die neuere Hieroglyphenforschung erklärt hat, dafs der ägyptische Amun niemals widderköpfig dargestellt wird, sondern nur Chnubis oder Kneph (Parthey in Abhdl. Berl. Akad. 1862, 131), versucht Overbeck, Kunstmyth. I, 273 dem weitverbreiteten Kultus des Gottes mit den Widderhörnern, welchem Pindar als Herrn des Olymp huldigte und Hymnen in seine libysche Oase sandte (Pind. Pyth. 4, 28; Paus. IX, 16, 1), dem derselbe Dichter eine von Kalamis verfertigte Statue weihte, den urgriechischen Ursprung zu vindizieren. Die Lösung des ernstlichen Zweifels ist um so schwieriger, als vom Wesen und Dienst des Ammon bei den Griechen besondere Überlieferungen fehlen. Aus dem Widdersymbol läfst sich nach griechischer Anschauung allenfalls schliefsen, dafs Ammon in der Wolke und im Wasser, mit fruchtbringendem



67 Phädra und Hippolyt. (Zu Seite 64.)

Regen wirkte. Die Hauptstätten seiner Verehrung stehen mit den thebanischen Geschlechtern der Aegiden und Gephyräer in verwandtschaftlicher Verbindung: Sparta, Thera, Kyrene. Seit der Zeit, als das Orakel in der libyschen Wüste sich Alexanders d. Gr. politischen Absichten willfährig erwies und dafür Weltruhm erntete, ward natürlich der Gott noch mehr populär; auf makedonischen Münzen gab man Alexanders Kopfe kleine Ammonshörner (z. B. Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I, 162, 164, 166); man scheint seinem Bilde ebenso wie dem Alexanders später amulettartige Kraft zugeschrieben zu haben und verwendete es aufser bei Ringen auch



68 Jupiter Ammon.

vielfältig in dekorativen Skulpturen, sowie als Maske zu Brunnenmündungen, welches letztere mit der Deutung als einer im Wasser wirkenden Segensgottheit stimmt.

Auffallend ist, dafs unter den uns gebliebenen Abbildern des Ammon kaum eine einzige sichere Statue sich findet und dafs aus dem Altertum ebenfalls nur eine einzige Notiz über eine solche übrig ist (Paus. X, 13, 5), dagegen die regelmäfsige Bildung sich auf den Kopf oder die Büste in Hermenform oder die blofse Maske beschränkt. So auch auf Münzen, Gemmen, Reliefs. Für den Gesichtsausdruck lassen sich zwei Typen unterscheiden; der eine nähert sich mehr oder weniger dem des Zeus, der andere fällt ins Wilde und Tierische. Sonstige hiermit nicht parallel gehende Variationen liegen in dem höheren oder niedrigeren Ansatz der Hörner, in der menschlichen oder tierischen Bildung der Ohren. Braun Annal. 1848 S. 186 hat bemerkt, dafs die Gesichtsbildung öfters der des Dionysos sich nähert, mit welchem Ammon mehrmals zur Doppelherme vereinigt ist, ebenso wie mit einer Libya (?) und sonstigen unbestimmbaren Wesen. Auf Vasenbildern kommt Ammon nirgends vor.

Wir geben von dem vollkommensten Exemplar des edleren Typus, einer Büste in Neapel, die Photographie (Abb. 68) und begleiten sie mit Overbecks gründlicher Charakteristik: »Die wenig krausen Haare steigen über der Stirn gescheitelt empor und bedecken, die Stirn mit einem Kranz umrahmend, bald die Wurzeln der mächtig geschwungenen Hörner, sowie sie auch den Ansatz der in der Biegung der Hörner liegenden tierischen Ohren verhüllen. Auf dem Scheitel ist das Haar halbkurz, am Hinterhaupt nach dem Nacken zu athletisch kurz geschnitten. Auch der Bart ist wenig gewellt, die Stirn nur mäfsig vorgewölbt, namentlich unmittelbar über den Augenhöhlen und besonders nach der Mitte zu stärker anschwellend. Darüber liegt eher eine Vertiefung oder Senkung und in derselben ein paar Falten. Die Augen sind mäfsig geöffnet und in ihnen ist etwas Träumerisches. Die Nase ist sehr lang, etwas gebogen und auffallend schmal, besonders dicht über den Nüstern fast gekniffen, sie und der ganz eigentümlich gerade geschnittene Mund bieten einen vollkommenen, menschlich idealisierten Schafstypus. Der Mund ist besonders merkwürdig, indem er durchaus an den eines blöken wollenden oder in geschlechtlicher Erregung schnobernden Widders erinnert. Trotzdem aber ist der Kopf nicht entfernt unedel, der Zeustypus ist unverkennbar; die mächtigen und kühn geschwungenen Hörner stehen ihm schmuckhaft zu Gesichte. Der Ausdruck ist trotz dem beschriebenen Zug im Munde von allem Viehischen fern und am ersten als orakelhaft träumend oder sinnend zu charakterisieren, was besonders den schön geformten Augen verdankt wird, die in ihrer edlen Menschlichkeit über das Tierische in den Zügen einen glänzenden Sieg davontragen. Die erste Stelle aber unter allen Denkmälern des Ammon verdient dieser Kopf deshalb, weil er am vollkommensten die symbolisch tief bedeutsame Widdernatur des Gottes nicht allein darstellt, sondern idealisiert und mit der Zeusnatur in eins arbeitet, so dafs Name und Beiname des Gottes zu einem untrennbaren Ganzen werden.« [Bm]

Amphiaraos. Das wahrhaft tragische Schicksal des Amphiaraos im Zuge der Sieben gegen Theben kennt schon Homer λ 326: στυγερήν τ' Ἐριφύλην, ἣ χρυσὸν φίλου ἀνδρὸς ἐδέξατο τιμήεντα. Er bildete gewissermafsen den Mittelpunkt jenes kyklischen Epos, in dem sich die von Leutsch nach Pind. Ol. 6, 15 restituierten schönen Worte Adrasts fanden:



Ὀφθαλμὸν ποθέω στρατιᾶς, κλυτὸν Ἀμφιάραον, ἀμφότερον μάντιν τ' ἀγαθὸν καὶ δουρὶ μάχεσθαι. Sein **Auszug** in den Krieg (ἐξελασία), der eigene Lieder veranlaſste, mit dem Abschiede von Eriphyle und den Kindern war auch ein häufiger Gegenstand der Kunst. So schon auf der Lade des Kypselos, wo Paus. V, 17, 4 ihn anschaulich beschreibt: Ἀμφιαράου τε ἡ οἰκία πεποίηται καὶ Ἀμφίλοχον φέρει νήπιον πρεσβῦτις ἥτις δή· πρὸ δὲ τῆς οἰκίας Ἐριφύλη τὸν ὅρμον ἔχουσα ἕστηκε, παρὰ δὲ αὐτὴν αἱ θυγατέρες, Εὐρυδίκη καὶ Δημώνασσα, καὶ Ἀλκμαίων παῖς γυμνός. Βάτων δέ, ὃς ἡνιόχει τῷ Ἀμφιαράῳ, τάς τε ἡνίας τῶν ἵππων καὶ τῇ χειρὶ ἔχει τῇ ἑτέρᾳ λόγχην. Ἀμφιαράῳ δὲ ὁ μὲν τῶν ποδῶν ἐπιβέβηκεν ἤδη τοῦ ἅρματος· ξίφος δὲ ἔχει γυμνὸν καὶ ἐς τὴν Ἐριφύλην ἐστὶν ἐπεστραμμένος ἐξαγόμενός τε ὑπὸ τοῦ θυμοῦ ἐκείνης ἂν ἀποσχέσθαι (die letzten Worte sind verdorben; doch ist der Sinn klar: Amphiaraos kann sich kaum enthalten, mit dem nackten Schwerte Eriphyle anzugreifen). Ganz übereinstimmend mit dieser Beschreibung ist ein Bild auf einer sehr altertümlichen Vase aus Caere, jetzt in Berlin, welches wir hier (Abb. 69) nach Mon. Inst. X, 4, 5. A, b wiederholen.



69 Amphiaraos' Auszug.

Die Figuren sind bräunlich auf gelbem Naturgrunde des Thons aufgetragen, die nackten Teile der Frauen weiſs gefärbt. Den Hintergrund nehmen zwei Gebäude ein, welche den sog. Tempeln *in antis* sehr ähnlich sehen, mit regelrecht gezeichneten Pilastern und Säulen, über welchen die Triglyphen und rechts auch die Tropfen angebracht sind. Es ist der Palast des Amphiaraos, dessen Wagen zur Abfahrt bereit steht. Von den vier Rossen sind die Deichselpferde als Schimmel, die Auſsentiere schwarz gemalt, wie es scheint nach fester Regel, vgl. Eur. Iph. Aul. 221 ff. Auf dem Wagen steht Baton im weiſsen, gestreiften, ärmellosen Chiton, mit Schild, Schwert und Helm ohne Busch. Während er mit der Rechten einen Speer und die Zügel hält, empfängt er mit der linken Hand einen Abschiedstrunk von Leontis (vielleicht der Schaffnerin des Königshauses), die ihm gegenüber steht. Hinter ihm setzt Amphiaraos den linken Fuſs schon auf den Wagen, hat aber das Gesicht nach rückwärts gewandt und hält das nackte Schwert. Zunächst hinter ihm steht ein kleiner Knabe, nackt, mit einer Binde im Haar; hinter diesem die etwas gröſsere Eurydika, dann Damonassa; ferner eine Amme Ainippa, welche auf ihrer Schulter ein Knäblein hält. Alle diese strecken die Hände zu dem scheidenden Könige empor. Zuletzt steht Eriphyle, von Kopf bis zu Fuſs in einen Schleier gehüllt, den sie mit der linken Hand lüftet; in der Rechten hält sie das aus groſsen weiſsen Perlen bestehende Halsband. (Sonst ist dasselbe von Gold, λ 327. Diodor. 4, 45. Soph. El. 836.) Auf der rechten Seite vor den Pferden steht noch Hippotion, ein mit der Chlamys

bekleideter Ephebe, der ein Band im Haar hat; hinter ihm sitzt auf der Erde Halimedes, im weifsen Untergewande und dunklen Mantel; in der Linken stützt er einen Stab auf, die Rechte hält er in sinnendem Schmerze vor die Stirn. — Die Scene ist also hier um die letzten Personen vermehrt, deren spezielle Erklärung der Herausgeber des Bildes, Robert in Ann. Inst. 1874 S. 82 mit Recht ablehnt. Die dem Halimedes entsprechende Figur kehrt auf einer Münchener Vase (N. 151 der Sammlung, abgeb. Overbeck, Her. Gal. 3, 5) wieder. Die derselben gegebenen Benennungen als Oikles, Amphiaraos' Vater, oder als Pädagog erweisen sich nach unserer Vase als falsch. Soll eine Vermutung gewagt werden, so kann Halimedes wohl nur ein Seher sein, zugleich Genosse des Amphiaraos und dessen Schicksal vorherwissend; Schlange und Vogel über seinem Haupte würden dann als bedeutsame Attribute aufgefafst werden müssen. Robert a. a. O. hält freilich diese so wie alle übrigen Tiere auf dem Bilde für ganz zufällig gewählt; doch dürfte wenigstens das Käuzchen über den Pferden (es braucht nicht auf deren Halse zu sitzen) den schlimmen Ausgang anzeigen. Der springende Hase, das Stachelschwein und die Eidechse zwischen den Beinen des Amphiaraos scheinen auch nicht blofse Lückenbüfser zu sein; doch können naheliegende symbolische Bezüge nur in gröfseren Zusammenstellungen behandelt werden. Mit Recht aber hebt Robert hervor, dafs aus unserem Gemälde der Grund ersichtlich werde, warum der Held die treulose Gattin nicht mit dem Schwerte durchstofse, sondern letzteres hier schultere, auf der citierten Münchener Vase in die Scheide zurückschiebe. Amphiaraos gibt ersichtlich dem Flehen der Kinder nach, die für ihre Mutter bitten. Vielleicht sei in den verstümmelten Worten des Pausanias eine Angabe dieser Art enthalten gewesen.

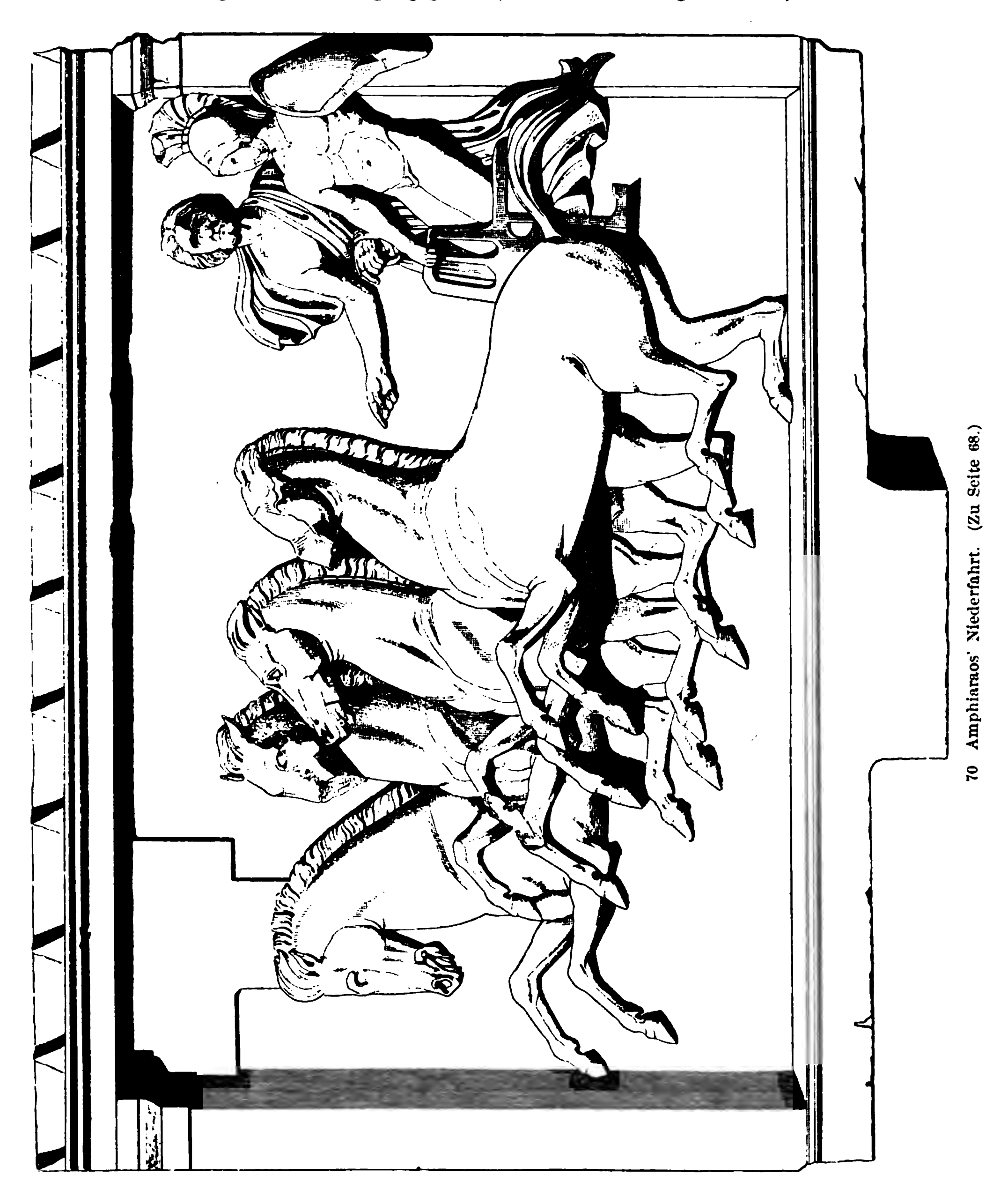
Neben dieser der alten Tradition folgenden Darstellung gibt es aber eine ganze Reihe von Bildern, in welchen der Held ohne jene drastische Geberde furchtbarsten Grolles, ja meistens mild und freundlich Abschied nehmend erscheint. Zuweilen ist dabei nur Eriphyle zugegen; öfters jedoch wird die Scene durch mehrere Kinder verschiedenen Alters, das Beisein einer Amme und eines Pädagogen (z. B. Overbeck, Her. Gal. Taf. III, 6) belebt, wobei der freigebige Maler sogar durch willkürliche Vermehrung der Nachkommenschaft den Archäologen Schwierigkeiten bereitet. Wenn man früher mehrere dieser Bilder als ›Hektors Abschied‹ benannte (Overbeck a. a. O. S. 98), so wird man jetzt geneigt sein, darin das zu erkennen, was im Art. ›Mythische Genrebilder‹ besprochen wird, und nicht für launige Variationen eines Kleinkünstlers abgelegene dichterische Grundlagen zu suchen sich abmühen. (Fälschlich ist auch ein Bildchen Annal. Inst. 1863, H, wo ein bärtiger Mann im Himation, bequem auf einen Stab gestützt, einer Frau aus einem Körbchen etwas darreicht oder zeigt, das man allenfalls für ein sehr kurzes Halsband halten kann, benannt worden: Adrast die Eriphyle bestechend. Der Gegenstand hat wohl nichts mit der Mythologie zu thun.)

Aufser denjenigen Scenen des thebanischen Zuges, in welchen das Auftreten des Amphiaraos an sich natürlich ist (worüber zu vergleichen ›Archemoros‹, ›Adrastos‹, ›Thebais‹) erscheint er in der Gestalt des Propheten in einer Statue bei Christodor. ecphr. 259 lorbeerbekränzt und schwermütig; zu Athen auf dem Markte neben der Gruppe der Friedensgöttin mit dem Reichtum (vgl. ›Kephisodotos‹), Paus. I, 8, 3; auch fand er sich in der grofsen Giebelgruppe der kalydonischen Jagd am Tempel der Athene Alea in Tegea, von Skopas, Paus. VIII, 45, 4. — In der Entscheidungsschlacht vor Theben wird Tydeus von Melanippos tödlich verwundet; als letzterer dann dem Amphiaraos erliegt, bittet Tydeus um das abgehauene Haupt des Feindes, dem er das Hirn ausschlürft. Auf diese Erzählung bezieht Overbeck, Her. Gal. S. 131 ff. (vgl. Taf. V, 8. 9) mehrere Gemmen, auf denen ein Krieger auf den Leichnam des getöteten Gegners den Fufs setzt und den abgehauenen Kopf sinnend in der Hand hält. Amphiaraos zögert, dem verhafsten Genossen mit der Überreichung des Beutestückes die in Aussicht gestellte Unsterblichkeit zu entziehen. Diese Deutung hat vor allen sonst vorgeschlagenen den Vorzug grofser Wahrscheinlichkeit.

Des Amphiaraos Niederfahrt (κατάβασις εἰς Ἅιδου) war um so mehr ein von Dichtern und Künstlern gefeierter Stoff, als der Seher zum Gott erhoben ein hochberühmtes Orakel in Oropos, dem Orte des Vorganges besafs; Strab. 399 ὅπου φυγόντα τὸν Ἀμφιάρεων, ὥς φησι Σοφοκλῆς, ἐδέξατο ῥαγεῖσα Θηβαία κόνις αὐτοῖσιν ὅπλοις καὶ τετρωρίστῳ δίφρῳ. Der Held flieht vor der Lanze des Periklymenos auf seinem Wagen; da spaltet ihm zur Rettung Zeus die Erde, Pind. Nem. 9, 57. Dieser Moment ist in idealster Auffassung dargestellt auf einem von Welcker bei Oropos selbst entdeckten Relief aus der griechischen Kunstblüte, beschrieben Alte Denkm. 2, 172 ff. (Abb. 70, nach Mon. Inst. Inst. IV, 5.)

Zur Erläuterung fügen wir nur einige Sätze von Welcker bei. ›Nicht die Erde zeigt sich zur Aufnahme bereit, kein Schlund eröffnet sich; aber in der Wirkung auf den Helden, auf seinen Wagenlenker und auf die Tiere sehen wir das Wunder, das vor sich geht. Amphiaraos ist in der Blüte der Jugend, die Kinder, die er zurückgelassen hatte, waren noch klein (Homer o 246): Helm und Schild sind statt der vollen Rüstung. Sehr schade ist es, dafs das Gesicht abgestofsen ist, da der Ausdruck im Gesichte des Baton (des Wagenlenkers Apollod.

3, 6, 8, 4) vermuten läfst, dafs auch das des Sehers einen treuen Spiegel des wunderbaren Augenblicks abgab. Baton, dem zum Kontrast mit der jugendlichen Gestalt ziemlich greisenhafte Züge gegeben zu verlieren und nicht zufällig oder wie gewöhnlich mit der Rechten sich an dem Wagenrand festzuhalten. Die Pferde selbst scheinen von dem Hauch aus der Tiefe ergriffen und, während die hintersten



70 Amphiaraos' Niederfahrt. (Zu Seite 68.)

sind und dicker und verwahrloster mit dem Bart zusammenfallender Haarwuchs, steht wie betroffen und nachsinnend da, von dem Gespann abgewandt, als ob er es sich selbst überliefse, und indem er die Zügel zwar fort in seinen Händen hält, in das Unvermeidliche sich ergäbe. Amphiaraos aber scheint wie von Geisterhauch umwittert die feste Stellung scheuen, ist das vorderste, dem Erdspalt am nächsten gekommene, wie betäubt. — Die originelle und fein durchgeführte Charakteristik und die Reinheit des ausgebildetsten Stils erheben dies Werk unter die vorzüglichsten, die aus dem Altertum auf uns gekommen sind, und stellen es in einen nicht sehr weiten Kreis des Schönsten, was überhaupt in der

Kunst existiert.« — Mit diesem Relief stimmt eine in Herculaneum gefundene rote Zeichnung auf Marmor, sog. Monochrom (vgl. Plin. 33, 117 und 35, 64) so augenfällig überein, dafs Welcker (nach der Abbildung Alte Denkm. II Taf. 10) darin mit Recht eine Kopie findet, deren Verfertiger allerdings in den tieferen Geist des Originals wenig eindrang und nur den flüchtenden Amphiaraos mit den kräftig dahinsausenden Rossen darstellte. Noch stärkeren Abstand zeigt eine etruskische Aschenkiste bei Overbeck, Her. Gal. VI, 9, wo der Abgrund durch gebrochenes Gestein angedeutet ist und eine geflügelte Furie mit Fackel dem Wagen voraus hinabsinkt, während ein gerüsteter Krieger, dessen Bedeutung unklar ist, noch neben letzterem herschreitet. Interessant ist ferner der Vergleich mit dem von Philostr. I, 27 beschriebenen Gemälde, auf welchem Amphiaraos, obwohl bewaffnet, als zukünftiger Seher schon das Haupt mit einem Kranze von Lorbeer und Wollenbinden umwunden und mit verklärtem Blick (βλέπων ἱερὸν καὶ χρησμῶδες) gemalt war; daneben der Ortsgenius und Meerjungfern, vorne aber der Erdspalt selbst mit dem Thor der Träume, an welchem die Wahrheit und der Traumgott standen. In seinem Heiligtume zu Oropos, wo Amphiaraos eine Marmorstatue und einen prächtigen Altar besafs, wurden nämlich auch Traumorakel erteilt; vgl. Paus. I, 34; er galt für einen Heilgott und deshalb ist sein Kopf auf einer Münze des Orts dem Asklepios ähnlich gebildet, der Revers zeigt dessen Schlangenstab, Overbeck, Her. Gal. Taf. VI, 10.

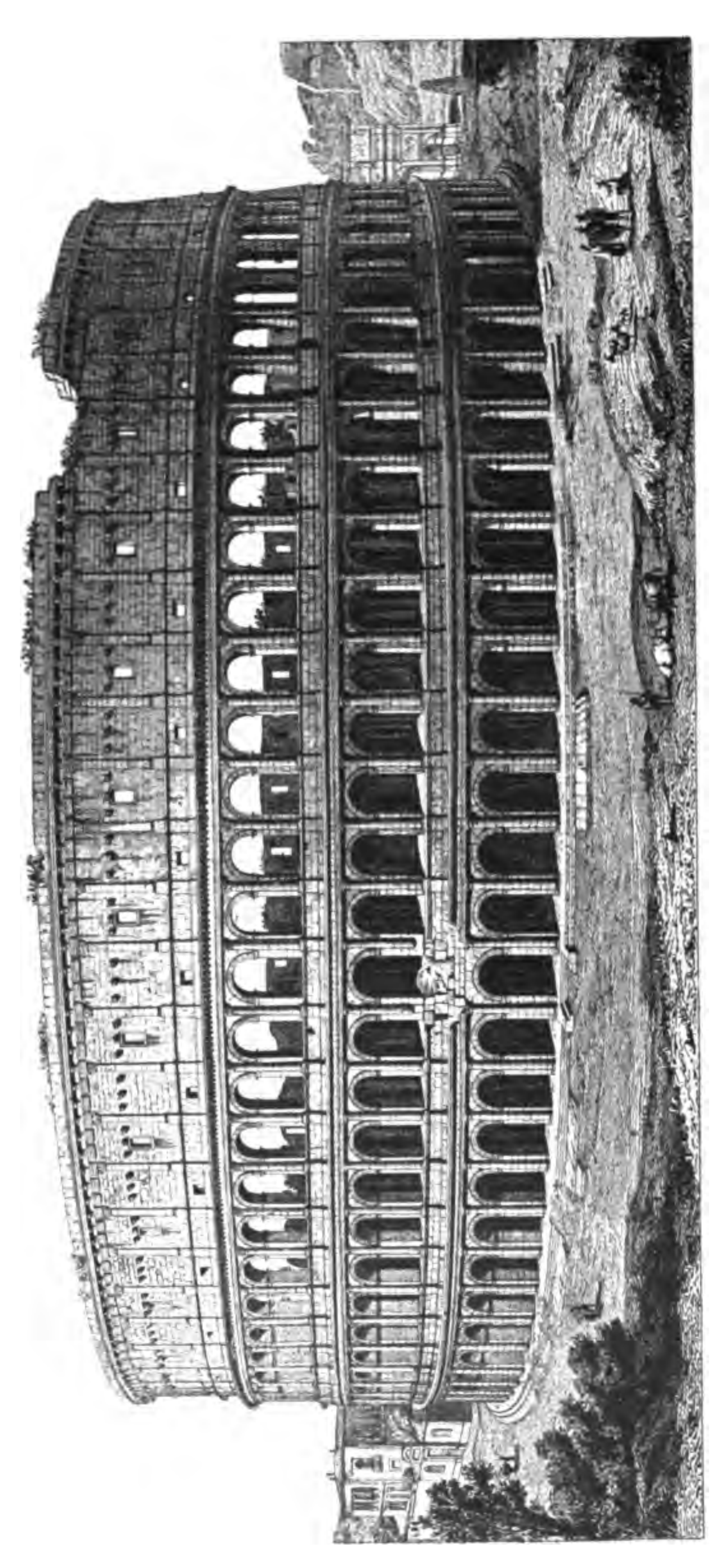
Über eine ausgezeichnete Bronzestatuette des Tuxischen Kabinetts, welche auf den Wagenlenker Baton bezogen wird, s. »Bildhauerkunst, archaische«, woselbst auch die Abbildung. [Bm]

Amphitheater. Das Amphitheater (ἀμφιθέατρον, *amphitheatrum*), ein Gebäude, bestimmt zur Aufführung von Fechter- und Tierkämpfen, scheint eine Erfindung der Campaner gewesen zu sein. Wenigstens ist das älteste aller uns bekannten derartigen Gebäude das steinerne Amphitheater in Pompeji (etwa 70 v. Chr. erbaut). Erst von dieser Gegend kam diese Gebäudeart nach Rom. Die Nachricht des Plinius (N. H. XXXVI, 117), wonach das erste Amphitheater durch den Tribun Scribonius Curio im Jahre 50 v. Chr. zu Rom hergerichtet worden sei, ist mithin falsch. Ebenso unrichtig ist die Angabe, dafs derselbe die Form durch Vereinigung zweier mechanisch beweglicher, hölzerner Theaterzuschauerräume hergestellt habe: *theatra iuxta duo fecit amplissima ligno, cardinum singulorum versatili suspensa libramento, in quibus utrisque antemeridiano ludorum spectaculo edito inter sese aversis ne invicem obstreperent scenae, repente circumactis, ut constat, post primos dies sedentibus aliquis, cornibus in se coeuntibus faciebat amphitheatrum gladiatorumque proelia edebat.* Die Form ist einfach als eine Umbildung des Circus anzusehen. Vier Jahre später errichtete Cäsar das erste feststehende Amphitheater zu Rom, aber auch noch aus Holz (Dio Cass. 43 c. 22), während Statilius Taurus unter Augustus das erste steinerne Gebäude dieser Art in Rom erbauen liefs (Suet. Aug. c. 29). Das gröfste und gewaltigste Amphitheater aber ist das Flavische, erbaut durch Vespasian, geweiht von Titus, welches unter dem Namen des Colosseum allgemein bekannt ist. Diese Gattung von Bauten für blutige Festspiele beschränkt sich nicht auf die Hauptstadt. Das Amphitheater von Pompeji wurde schon erwähnt. Grofsartige Anlagen dieser Art haben sich unter anderm zu Capua, Verona, Pola und Nimes erhalten; auch auf griechischem Boden finden sich Reste, z. B. zu Korinth.

Die ganze Einrichtung läfst sich am einfachsten durch die Betrachtung des Grundplanes und des Durchschnittes des Colosseums, welche wir nach Hirt, Gesch. d. Bauk. b. d. Alten Taf. 20, 9 u. 10 geben, klar machen. Die Grundform des Gebäudes ist elliptisch. Der gröfsere Durchmesser der Arena beträgt 77, der kleinere 46,50 m, die Tiefe des die Sitze tragenden Baues (im ganzen 87000 Sitze umfassend) 48,64 m, die ganze Axenlänge 185, die Axenbreite 156 m, die Gesamthöhe 48,50 m. Der äufsere Aufbau (Abb. 71 nach Gailhabaud, Denkm. d. Bauk.) besteht aus vier Stockwerken, das erste aus 80 durch fortlaufende Nummern bezeichnete Arkadenöffnungen mit dorischen Halbsäulen, das zweite und dritte Stockwerk zeigt ebenfalls Arkaden mit Halbsäulen, und zwar ionische im zweiten, korinthische im dritten, das vierte endlich ist durch Fenster durchbrochen und mit korinthischen Pilastern geziert. Der Aufsenbau ist mit Travertinquadern verkleidet, während der ganze Innenbau aus Backstein mit teilweisem Marmorbelag bestand. Unter der Arena finden sich grofsartige Substruktionen, deren Zweck im einzelnen nicht völlig aufgehellt, die aber offenbar in Zusammenhang stehen mit den für die Spiele nötigen Maschinerien, dann auch dazu dienten, die Arena zeitweise unter Wasser zu setzen. Abgeschlossen war die Arena gegen den Zuschauerraum durch die hohe Frontwand des Podiums. Zum Schutze gegen die wilden Tiere waren noch Netze mit grofsen Stacheln und bei der Berührung sich umdrehende Walzen längs des Podiums angebracht. Der ganze Zuschauerraum ruht auf einem vielfach zusammengesetzten Gewölbesystem. Vier gewölbte Umgänge (*itinera: C D E F* in Abb. 72 und 73) laufen elliptisch, parallel mit der Arena, zwischen *D E* und *E F* liegen die in der Axe des Gebäudes aufsteigenden Treppen, welche durch Gewölbe überdeckt sind. Die allmählich ansteigenden Sitzreihen sind in verschiedene Stockwerke geteilt: zu unterst das Podium (*G* Abb. 72, *B* Abb. 73) mit beweglichen Sitzen, dann die erste

Abteilung der Sitzstufen aus Marmor (*maenianum:* *H* Abb. 72, *G* Abb. 73), darauf durch eine Gürtung (*praecinctio:* *K* Abb. 72) getrennt das zweite Maenianum (*L* Abb. 72, *H* Abb. 73), ebenfalls mit marmornen Sitzstufen. Das Podium ist vom Umgange *E* unmittelbar durch die Treppen *a* in Abb. 72 und 73 zugänglich, das erste Maenianum sowohl von unten vom Podium, wie von oben von der ersten Gürtung durch Treppen (*d e* Abb. 72, *b* Abb. 73; *f* Abb. 72). Diese Treppen teilen das Maenianum in verschiedene Keile *(cunci)*. Ebenso war das zweite Maenianum von unten von der ersten Gürtung durch die Treppen *g* Abb. 72, *f* Abb. 73, wie von der zweiten Gürtung (*M* Abb. 72, β Abb. 73) zugänglich. Aufserdem erleichterten Ausgänge in der Mitte dieses Maenianums (*p* Abb. 72, α Abb. 73) den Verkehr. Zum dritten Maenianum (*N* Abb. 72, *I* Abb. 73), welches auf hoher Mauer *(balteus?)* sich erhebt und mit Holzsitzen versehen war, führen die Treppen *l m* Abb. 72, *k* Abb. 73. Oberhalb des dritten Maenianums lief eine Säulenhalle (*O* Abb. 72, *K* Abb. 73) — wahrscheinlich korinthischen, nicht dorischen Stiles, wie in Abb. 73 —, erreichbar durch die Treppen *o* Abb. 72, *l* Abb. 73. Schliefslich konnte man auch die Dachung der Halle (*L* Abb. 73) mittels der Treppen *m* (Abb. 73) und von da mittels der Treppen *n* (Abb. 73) den obersten Absatz des Gebäudes (*R* Abb. 73) ersteigen, von wo aus das Velarium dirigiert wurde. Das ganze Gebäude konnte nämlich zum Schutze gegen die Sonnenhitze mit einem riesigen an Masten befestigten Zeltdache *(velarium)* überspannt werden. Alles übrige, besonders die Anlage der Treppen und der Zugänge, macht die Zeichenerklärung der Abbildungen 72 u. 73 klar.

Es sei bemerkt, dafs die Stockwerke der verschiedenen Höhen wegen sich innen und aufsen nicht entsprechen, worauf bei Benutzung der Zeichenerklärung der Abbildungen zu achten ist. [J]



71 Colosseum in Rom. (Zu Seite 70.)

72 Grundrifs des Colosseums. (Zu Seite 70.)

Grundrifs der vier Stockwerke.

I. Grundplan des ersten Stockwerkes.

A Arena.

B die vier Haupteingänge zu derselben.

C D E F die vier Umgänge *(itinera)* der Wölbungen, auf denen die Sitze ruhen.

a Treppen nach dem Podium und der ersten Abteilung der Sitzstufen *(maenianum)*.

b c Treppen nach dem zweiten Maenianum.

II. Plan des zweiten Stockwerkes.

G das Podium mit beweglichen Sitzen.

d e Treppen nach dem ersten Maenianum vom Podium aus.

f dergl. von der ersten Gürtung aus.

H erstes Maenianum mit marmornen Sitzstufen, durch die Treppen *e* und *f* in Keile *(cunei)* geteilt.

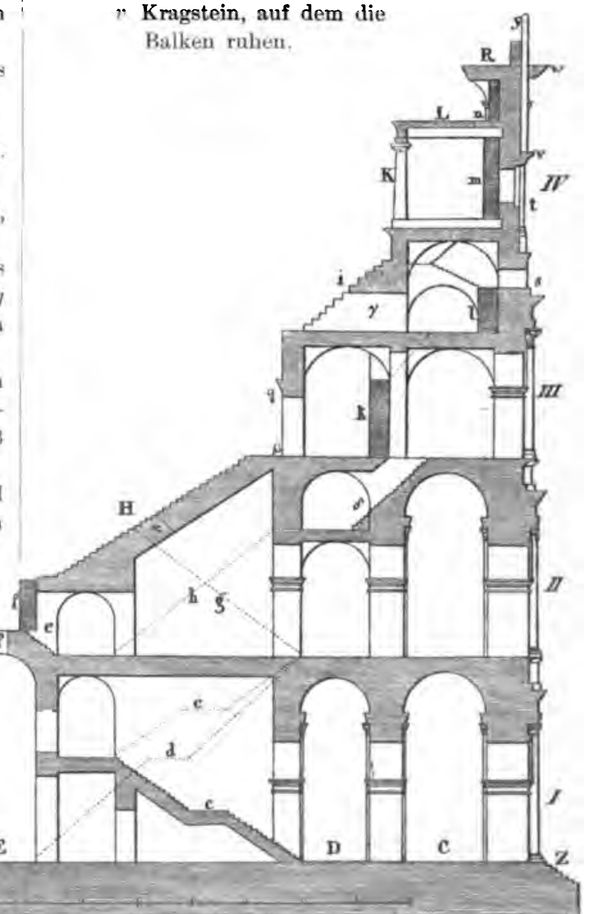
K erste Gürtung *(praecinctio)*.
g Treppen nach dem zweiten Maenianum.
h Treppen nach den Ausgängen *(vomitoria)* in der Mitte des zweiten Maenianum.
i Treppen nach den inneren Gewölben des dritten Stockwerkes.

III. Plan des dritten Stockwerkes.
L zweites Maenianum mit Marmorsitzen.
p Treppen und Ausgänge.
M zweite Gürtung.
l m Treppen nach dem dritten Maenianum.

IV. Plan des vierten Stockwerkes und der darüber liegenden Säulenhalle.
N drittes Maenianum mit Holzsitzen.
n Ausgänge darauf.
O Säulenhalle.
o Treppen dazu.

Durchschnitt durch das Gebäude.

I. II. III. IV. Stockwerke des Aufsenbaues.
Z Stufen des Unterbaues.
C D E F die vier Umgänge.
A Arena.
B Podium.
G erstes Maenianum.
H zweites Maenianum.
I (im Durchschnitt irrig *i*) drittes Maenianum.
K Säulenhalle.
a Treppen nach dem Podium.
b Treppen nach dem ersten Maenianum *G*.
o Öffnung in der Wölbung des Podiums, um dem Umgange *F* Licht zu geben.
c Treppen nach dem zweiten Stockwerk (des Aufsenbaues).
e Treppen nach der ersten Gürtung.
f Treppen von der ersten Gürtung zum zweiten Maenianum *H*.
p Öffnung in der Wölbung der ersten Gürtung, um dem Umgange *E* Licht zu geben.
d Treppen nach dem zweiten Stockwerk (des Aufsenbaues), von da mittels der Treppen *g* und durch die Ausgänge *α* nach dem zweiten Maenianum *H*.
h Treppen nach der Wölbung und den Treppen δ, welche nach dem dritten Stockwerk und von da durch die Ausgänge β auf die zweite Gürtung führen.
k Treppen, welche nach der Wölbung *l* und von da durch die Ausgänge γ zum dritten Maenianum *J* führen.
q Mauer, auf der das dritte Maenianum J liegt.
l Treppen nach der Säulenhalle *K*.
s Lichtfenster für diese Treppen.
m Treppen nach der Dachung der Säulenhalle *L*.
t Fenster der Säulenhalle.
n Treppen nach dem obersten Absatz *R*.
y Balken zur Befestigung des Velariums.
w Kranzgesims, in welches die Balken eingelassen sind.
v Kragstein, auf dem die Balken ruhen.



73 Durchschnitt des Colosseums. (Zu Seite 70.)

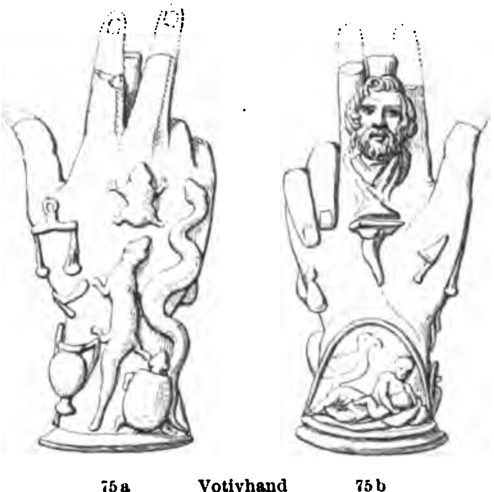
Amphitrite. In der genealogisierenden Mythologie zwar die eheliche Gemahlin Poseidons, aber bei Homer nur die Allegorie der rauschenden stöhnenden (ἀγάστονος) Meerflut, ohne Persönlichkeit. Über ihren mangelnden statuarischen Charakter bemerkt Conze, Götter- und Heroengestalten: »Eine selbständig zu fester Individualität und Kunstgestalt ausgebildete weibliche Gottheit war dem Poseidon nicht zugesellt; er erhielt sie gleichsam der Ordnung wegen und sie erscheint dann in Tracht und Behaben als seine Gattin, aufserdem als Herrin des Meeres von Seegeschöpfen umgeben. Einen ganz festen eigenartigen Typus, der ihr fehlt, erhalten unter den Göttinnen nur solche, denen in Natur Bildung und im Kultus Selbständigkeit innewohnte, die dem entsprechend auch im Mythus mehr wirklich handelnd auftreten, als es bei der Poseidongemahlin der Fall ist.« Das sichere Bild der Göttin ist übrigens doch in manchen Kunstwerken erhalten, unter denen das hervorragendste der in der Münchener Glyptothek befindliche Fries ist, welcher ihre Hochzeit mit Poseidon darstellt und im Art. »Skopas« abgebildet und besprochen wird. Amphitrite erscheint daselbst als züchtige Braut auf dem Wagen neben dem Gemahl fahrend, bekleidet und den Schleier, der das Hinterhaupt und den Nacken verhüllt, noch enger anziehend, mit einfach gescheiteltem Haar, im Gesichte jugendlich und mild. Wenn hiernach selbst die Schule des Skopas kein eigentümliches Charakterbild hervorgebracht hat, so darf dies noch weniger von der älteren Kunst erwartet werden, von welcher uns hauptsächlich die Vasenbilder Kunde geben. Auf der Schale des Sosias thront Amphitrite an der Seite der Hestia, übrigens völlig gleich gebildet, und nur darin unterschieden, dafs Hestia verschleiert ist, Amphitrite dagegen das offene Haar mit einer Stephane geschmückt hat und in der Linken ein Scepter führt, um dessen oberen Teil Seeblumen (oder Seegras?) gewunden scheinen. Dieselbe Zusammenstellung mit Hestia (also der Gegensatz des beweglichen Meeres und der festen Erde) neben Poseidon findet sich in einem Weihgeschenke von Erzstatuen aus Olymp. 77, dessen Paus. V, 26, 2 gedenkt. Als eheliches Paar waren Amphitrite und Poseidon dargestellt im Relief des Tempels der Athena Chalkioikos Paus. III, 17, 3 und an der Basis des Thrones des olympischen Zeus Paus. V, 11, 3. So sitzen sie zusammen bei der Mahlzeit der Götter auf einem Vasenbilde, Mon. Inst. V, 49; auf dem Wagen im Zuge zur Hochzeit des Peleus und der Thetis auf der Françoisvase (vgl. »Ilias«), ebenso auf einem Relief der Villa Albani bei Zoega bassiril. tav. I. Ein prachtvoller in Konstantine entdeckter Mosaikfufsboden (abgebildet auch Arch. Ztg. 1860 Taf. 144) wird so beschrieben: »Auf einem von vier feurigen Seerossen gezogenen Wagen steht Poseidon, nackt bis auf einen über den linken Arm herabfallenden Mantel, mit der Binde im Haar, den Dreizack in der Linken; ihm zur Rechten Amphitrite ebenfalls nackt bis auf das um die Beine geschlungene Gewand, mit Stirnkrone, Ohrringen und Armbändern geschmückt. Sie hält den Gemahl mit der Linken umfafst und reicht ihm, indem sie ihn zärtlich ansieht, die Rechte hin. Beide Gottheiten haben einen Nimbus ums Haupt; zwei in der Luft schwebende Eroten halten über ihnen ein Gewand bogenförmig ausgespannt. Die ganze Gruppe ist vollkommen en face dargestellt. Unter derselben sind zwei Schiffe mit ausgespannten Segeln, und in jedem ein Mann und eine Frau, beide nackt; der Mann im Schiffe links zieht eben an der Angel einen Fisch empor, der andere hat einen Thunfisch mit dem Dreizack getroffen und hält die Leine in der Hand. Darunter tauchen zwei Nereiden mit Kränzen von Schilf im Haar und mit Halsbändern geschmückt, auf Delphine gelehnt, mit halbem Leibe aus der Flut auf; in der einen Hand halten beide eine Art von Guirlande. Überall sind im Felde Fische und Schnecken, auch eine Sepia angebracht. Eine Vergleichung dieser Vorstellung mit dem Münchener Relief zeigt die bildende Kunst in ihren verschiedensten Richtungen unter dem Einflusse weit entfernter Zeiten.« (Jahn.)


74 Amphitrite. (Zu Seite 75.)

Die vorwiegend jugendliche, fast jungfräuliche Bildung der Amphitrite stimmt mit der Vorstellung, dafs Amphitrite, sowie andre Nereiden, namentlich Thetis, anfangs versucht habe, sich den Umarmungen des Liebenden zu entziehen und vom Poseidon verfolgt, auf Naxos aus dem Reigen geraubt sei (Schol. Hom. γ 91: ἐν Νάξῳ τὴν Ἀμφιτρίτην χορεύουσαν ἰδὼν ἥρπασεν), eine Scene, die sich auf mehreren Vasenbildern, wo nicht Amymone (s. Art.) dargestellt sein kann, wiederholt findet, Elite céramogr. III, 19 ff. Bei der Werbung Poseidons um Amymone ist sie sogar zugegen (inschriftlich), ebendas. 27. Zuweilen ist auf Vasen Amphitrite von Amymone schwer zu scheiden, ebenso auf einem griechischen Relief (Zoega bassiril. I, Welcker, Alte Denkm. II Taf 4, 7), wo sie in nymphenartiger Haltung neben Poseidon steht, aber in der Gesellschaft von Pluton und Kora und des thronenden Zeus kaum der Geliebten Amymone weichen dürfte. Auf einem mit Hippokampen bespannten Wagen fährt sie mit

Poseidon in Begleitung von Tritonen, auf einigen Kupfermünzen von Korinth. Dafs ihr Andenken in dieser Stadt besonders gepflegt wurde, erfahren wir aus Paus. II, 1, 7, welcher bei der Beschreibung des isthmischen Poseidonheiligtumes eine Erzstatue von ihr im Vorhofe und im Tempel selbst eine grofse Gruppe aus Gold und Elfenbein erwähnt, welche Herodes Atticus setzen liefs und deren Mittelpunkt Poseidon und Amphitrite auf dem Wagen bildeten. Von dem Wachstum ihres Ansehens zeugt die Notiz des Philochoros bei Clem. Alex. Protr. p. 41, dafs der Erzgiefser Telesias sie neben Poseidon, in Kolossalstatuen von neun Ellen Höhe, aufgestellt habe; sowie die Angaben über verschiedene Feste und Kulte. Die zierliche Kleinkunst der römischen Epoche bildete einen anmutigen Typus für sie aus, der namentlich für die Gemmenform wie geschaffen scheint: eine wellenumspülte Büste mit langgeringeltem, feuchtem Haupthaare eben aus den Wogen emportauchend, das Antlitz voller, das Profil stumpfer, der Ausdruck ernster als bei den neckischen Nereiden, als deren eine Amphitrite trotz schwankender Genealogie immer anzusehen ist. So auf dem geschnittenen Steine, nach Gori, Mus. Flor. I, 85, N. 4. (Abb. 74.) Zuweilen wird sie auch durch Krebsscheren an den Schläfen näher charakterisiert. Die Münzen der gens Crepereia tragen genau dasselbe Bild, dazu auf dem Revers den dreizackschwingenden Poseidon mit Hippokampen fahrend, wodurch die Deutung sicher gestellt wird. Da diese Familie in näherem Verhältnisse zu Korinth gestanden zu haben scheint, so ist es nicht unmöglich, dafs dem Münztypus ein dort vorhandenes bedeutendes Bild der Amphitrite zu Grunde liegt. [Bm]

Amulett. Wie heut noch im Süden überall und vereinzelt auch anderwärts, so war im Altertum in Griechenland und Italien der Glaube allgemein verbreitet, dafs jemand durch seinen Blick einem andern Schaden zufügen könne (βασκαίνειν, *fascinare*); sei es nun, dafs er dabei selbst die Absicht hat zu schaden, sei es, dafs er von Natur aus mit dem ›bösen Blick‹ behaftet und an der nachteiligen Wirkung desselben eigentlich unschuldig ist. Dieser Zauber wurde, wie man glaubte, nicht blofs Menschen, sondern auch Tieren, ja selbst leblosen Wesen, wie Gebäuden, Geräten u. s. w. verderblich; und man suchte daher sowohl sich und seine Angehörigen, als sein Vieh und sein sonstiges Besitztum gegen diesen nachteiligen Einflufs zu sichern durch Schutz verleihende, Unglück abwehrende Symbole (ἀποτρόπαια), welche man den gefährdeten Personen oder Dingen anlegte, resp. an denselben befestigte. Ganz besonders glaubte man die Kinder, als hilflose, sich selbst zu schützen nicht fähige Wesen (der Erwachsene kann sich allenfalls durch die Geberde der Feige — der Daumen zwischen Zeige- und Mittelfinger der zur Faust geschlossenen Hand hindurchgesteckt — schützen) der Gefahr der Bezauberung ausgesetzt; und deshalb trugen Mütter und Kinderwärterinnen eifrig Sorge, denselben schon im zartesten Alter allerlei Amulette, welche der Bezauberung wehren sollten (προβασκάνια), umzuhängen, die deshalb auch ›Umhängsel‹, περιαπτά oder περιάμματα genannt werden (Ael. Nat. an. XII, 7; Diod. Sic. V, 64) und um den Hals, die Brust oder am Arme getragen wurden. Die Vorstellungen dieser meist einen figürlichen Charakter tragenden Amulette, deren sich noch zahlreiche erhalten haben, sind sehr mannigfaltig; wir finden darunter bestimmte Gottheiten, wie namentlich das Bild des Harpokrates, Gorgoneia (die Meduse als das ausgeprägteste Bild des verächtlichen Hohnes war ganz besonders beliebt als Apotropaion und ist deshalb sehr häufig



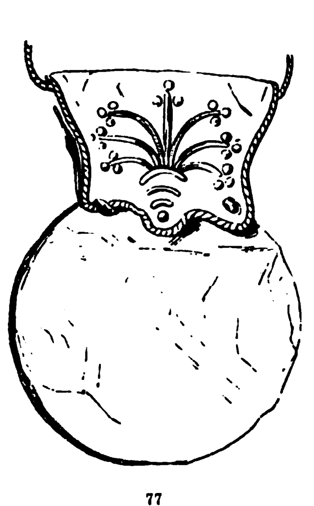
75 a Votivhand 75 b

an Waffen, Geräten, Gefäfsen u. dergl. angebracht), Tierköpfe aller Art, Hände, welche die Geberde der Feige oder sonst einen verspottenden Gestus machen, abenteuerliche Mifsbildungen, Zwerggestalten, vielfach auch derbe Obscönitäten: namentlich der Phallus spielt eine wichtige Rolle unter diesen Amuletten. Als Probe teilen wir unter Abb. 75 a, b und 76 einige Beispiele mit, entnommen aus der vortrefflichen und sehr eingehenden Abhandlung von O. Jahn, Über den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten, in den Sächs. Ber. 1855 S. 28 ff. Abb. 75 a, b (nach Jahn Taf. IV 2a, b) ist eine sog. Votivhand aus Bronze, wie man deren jetzt eine beträchtliche Zahl kennt (vgl. J. Becker, Die Heddernheimer Votivhand, Frankfurt a. M. 1861, und Dilthey in den Archäol.-epigraph. Mitteil. aus Österr. II, 1 ff.); sie stammt aus dem Besitz Belloris und ist heute im Berliner Museum. Diese Votivhände sind allerdings meistens nicht zum Anhängen bestimmte Amulette, sondern Weihgeschenke: sie stimmen aber alle in

ihren bildlichen Zuthaten durchaus mit dem Charakter der Amulette überein. Wie alle diese Votivhände, ist auch die Berliner eine rechte Hand, an der die drei ersten Finger ausgestreckt, die beiden letzten eingeschlagen sind. Vom Handgelenk aus nach den Fingerspitzen zu ringelt sich eine grofse andre Attribute sind auf den beiden Seiten der Hand verstreut: ein zweihenkeliger Kantharos als Attribut des Dionysos, Cymbeln, ein Messer, eine Wage, ein Frosch, eine Schildkröte, eine Eidechse — Tiere, denen man irgendwelche Zauberkraft beimafs, da sie auch sonst auf bildlichen Darstellungen als Feinde des



76 **Amuletthalsband.** (Zu Seite 75.)







77 Amulette. (Zu Seite 77.) 78

Schlange empor; unten an der Handwurzel ist in einem abgetrennten Kreissegment eine liegende Frau abgebildet, an deren Brust ein Kind saugt; daneben ein krummschnabeliger Vogel; man nimmt an, dafs diese und ähnliche Hände, die das Attribut der Frau mit dem Kinde aufweisen, ein *Ex-voto* für glückliche Entbindung seien. Auf der Innenseite der Hand ist ferner, zwischen zweitem und drittem Finger, die Büste des Zeus Serapis angebracht. Allerlei bösen Auges erscheinen. — Abb. 76 (nach Jahn Taf. V, 2) ist ein sehr charakteristisches Beispiel eines aus verschiedenen Amuletten zusammengesetzten Halsbandes, gefunden in der Krim. Den Hauptbestandteil des Halsbandes bilden geschliffene Steinchen und Glasperlen; dann sehen wir allerlei figürliche Vorstellungen: eine Hand, welche die Geberde der Feige macht, Frösche, eine phallische Herme, ein plumpes Idol, allerlei Tiere u. dergl. m. Spezifisch

italischer, auch bei den Römern ganz allgemeiner Brauch war es, dafs die Knaben irgend ein Amulett in einer Kapsel, *bulla* genannt, um den Hals trugen, welche bei den Vornehmern von Gold, bei gewöhnlichen Leuten von Leder oder sonst einem geringeren Stoffe war (Iuv. 5, 165: *Etrusco puero si contigit aurum Vel nodus tantum et signum de paupere loro*); diese *bulla*, mit der wir Knaben auf etruskischen und römischen Denkmälern sehr häufig abgebildet sehen, legte man beim Eintritt in das Mannesalter ab, mit Anlegung der *Toga virilis*. Auch von solchen *bullae* haben sich mehrere Exemplare erhalten, die

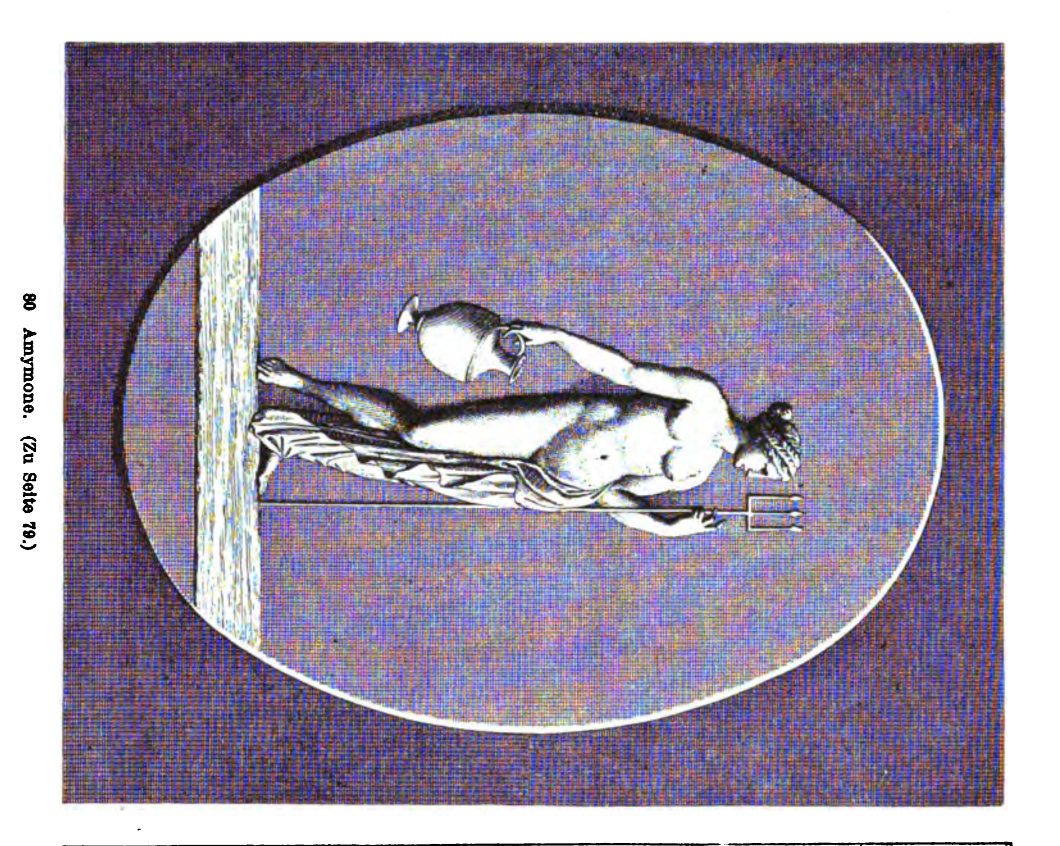


79 Altar.

wir hier unter Abb. 77 und 78 (nach Arch. Journ. VI, 113 und VIII, 166) abbilden. Sie bestehen aus zwei kreisförmigen konkaven Goldblechen, etwa 2″ im Durchmesser, von Gestalt eines Uhrglases, die zusammengelegt eine linsenförmige Kapsel bilden. Eine breite, zugleich als Henkel dienende Klammer drückt beide Hälften aneinander; bei Abb. 78 steht darauf der Name des Besitzers: *Host(us) Hos(tilius)*. — Abb. 79, Figur eines Lar in der den Laren (s. Art.) eigentümlichen Kleidung und Stellung rührt von der Seitenfläche einer Ara aus Caere her (nach Mon. Inst. VI, 13); derselbe hat um den Hals an einer Kette die *bulla* hängen. Dafs diese bei den Laren, als den Repräsentanten von Haus und Familie, ein gewöhnliches Attribut war, zeigt Petron. Sat. 60: *inter haec tres pueri candidas succincti tunicas intraverunt, quorum duo Lares bullatos super mensam posuerunt.*

Litteratur: Aufser den oben angeführten Abhandlungen noch zu vergl. Becker-Göll, Charikles I, 290, Gallus II, 70; Marquardt, Privatleben S. 82 ff. [Bl]

Amymone. Eine der reizendsten und fafsbarsten Naturmythen, an der man zugleich die Fantasie der Griechen und ihre Art, Dichtung in Bildwerk zu übersetzen, bewundern kann, erzählt von dieser angeblichen Danaostochter und ihrer Liebschaft mit Poseidon. Nach Apollod. II, 1, 4, 8 ist Danaos in Argos angelangt: ἀνύδρου δὲ τῆς χώρας ὑπαρχούσης — τὰς θυγατέρας ὑδρευσομένας ἔπεμψε· μία δὲ αὐτῶν Ἀμυμώνη ζητοῦσα ὕδωρ ῥίπτει βέλος ἐπὶ ἔλαφον καὶ κοιμωμένου Σατύρου τυγχάνει, κἀκεῖνος περιαναστὰς ἐπεθύμει συγγενέσθαι· Ποσειδῶνος δὲ ἐπιφανέντος ὁ Σάτυρος μὲν ἔφυγεν, Ἀμυμώνη δὲ τούτῳ συνευνάζεται, καὶ αὐτῇ Ποσειδῶν τὰς ἐν Λέρνῃ πηγὰς ἐμήνυσεν. So vielleicht nach dem den Gegenstand behandelnden Satyrdrama des Aeschylos; zwei Variationen andrer Dichter bei Hygin. fab. 169. Eine Beschreibung der Örtlichkeit, die den Hergang erklärt, gibt Bursian, Geogr. Griechenl. II, 67. Im Winkel der argivischen Bucht gegenüber Nauplia (dessen Gründungsheros Nauplios als Sohn des Poseidon und der Nymphe Amymone galt) sprudelt aus dem nah ans Meer vortretenden Berge Pontinos eine starke Quelle hervor, die sich nicht wie die meisten anderen durch Wald und Gebirge schlängelt und herabspringende Nebengewässer aufnimmt, sondern ihren Wasserreichtum direkt ins Meer ergiefst. Hierzu war künstliche Hilfe durch Eindämmung schon im frühesten Altertum so nötig wie heutzutage, um das flache Uferland vor Überschwemmung und Versumpfung zu schützen. Die ganze Gegend, Lerna genannt, wie auch jetzt noch die Quelle selbst oft heifst, ist von aufsteigendem Quellwasser durchtränkt, dessen Sprudel bald da bald dort sich zeigen. So erklärt sich die lernäische Hydra, eine Wasserschlange, der zwei Köpfe nachwachsen, wenn einer niedergeschlagen ist; Herakles der Sonnengott konnte sie nur mit Feuersglut ausbrennen und schliefslich den stärksten Sprudel durch Mauerbauten am Berge einzwängen. Man bemerke die Ausdrücke bei Apollod. II, 5, 2, 3, worin noch Nachklänge des ursprünglichen Sinnes enthalten sind: τῷ ῥοπάλῳ τὰς κεφαλὰς κόπτων οὐδὲν ἀνύειν ἐδύνατο· μιᾶς γὰρ κοπτομένης κεφαλῆς δύο ἀνεφύοντο. ἐπεβοήθει δὲ καρκίνος τῇ ὕδρᾳ ὑπερμεγέθης δάκνων τὸν πόδα (etwa die giftigen Dünste? oder das fressende Seewasser?). — Ἰόλαος μέρος τι καταπρήσας τῆς ἐγγὺς ὕλης τοῖς δαλοῖς κατακαίων τὰς ἀνατολὰς τῶν ἀναφυομένων κεφαλῶν ἐκώλυεν ἀνιέναι. — τὴν ἀθάνατον ἀποκόψας κατώρυξε καὶ βαρεῖαν ἐπέθηκε πέτραν. Neben dem Sumpfwasser



80 Amymone. (Zu Seite 79.)



81 Poseidon und Amymone. (Zu Seite 79.)

der Lerna ist Amymone die ›untadelige‹ Nymphe wegen ihres klaren, gesunden Wassers; darum wurde auch in der Kunst ihre Erscheinung lieblich gebildet. Auf älteren Vasen ist der Gegenstand selten, s. Gerhard, Auserl. Vasenb. I S. 48, der Taf. 11, 2 eine solche abbildet, auf deren einer Seite Poseidon die langbekleidete Nymphe verfolgt, welche schon im Begriffe ist, den Krug fallen zu lassen. Auf der Kehrseite steht Amymone ruhig mit dem Kruge da, während der Gott seinen Dreizack in einen Felsen rennt, aus welchem schon Wassertropfen hervorspringen. Den Zusammenhang gibt Hygin. fab. 169 an: *Quam Neptunus compressit; pro quo beneficium ei tribuit jussitque ejus fuscinam de petra educere; quae cum eduxisset, tres silani sunt consecuti.* Auf einer Florentiner Gemme (Abb. 80, nach Wicar, Galerie de Florence t. I pl. 91, in bedeutender Vergröfserung) sehen wir die Geliebte des Poseidon als verklärte Heroine, mit der Linken auf den Dreizack gestützt, in der Rechten den Wasserkrug haltend, in aphroditenähnlicher Nacktheit: das herabgesunkene Gewand ruht nur noch auf der linken Hüfte. Auf einem pompejanischen Wandgemälde, nach Mus. Borbon. VI, 18 (Abb. 81), finden wir die Scene dargestellt, wie die Nymphe, von dem verfolgenden (hier nicht sichtbaren) Satyr erschreckt, in Poseidons Arme flieht. Des steilen Berges Felsen und die durch Delphine angedeutete Nähe des Meeres lassen an der Richtigkeit der Deutung kaum einen Zweifel, wenngleich die äufseren Motive der Darstellung in der dekorativen Behandlung der Gewänder und der Körperstellung den genreartigen Charakter pompejanischer Gemälde nicht verleugnen. (Zweifel gegen diese Deutung wegen Mangels des Wasserkruges bei Wieseler, Alte Denkm. II, 83.) — Mehrfach finden sich beide im Augenblick der Werbung, wo Poseidon dem Mädchen einen Delphin reicht, Elite céramogr. III, 25, sie ihn annimmt, ebendas. 23, 24, wie auch Christodor. 61 ff. die Erzgruppe in Konstantinopel schildert, wo Poseidon διερὸν δελφῖνα προΐσχετο. Auf einem Vasenbilde strengen Stiles, bei Wieseler, Alte Denkm. II, 84, dagegen ist Poseidon der Verfolger der Nymphe; beide sind voll bekleidet, der Gott hochzeitlich bekränzt und mit dem Dreizack in der Rechten, die Verfolgte zu bereden versuchend, während zu den Seiten hier die bekleidete Aphrodite mit Scepter würdevoll dasteht, dort Eros nackt dem Mädchen voranschwebt (die Namen sind beigeschrieben). Zwei Vasen, beschrieben von Minervini im Bull. napolet. II, 61, auf deren einer Poseidon, jugendlich und unbärtig, die Nymphe verfolgend ergreift, während er auf der andern, bärtig und langhaarig, auch vollbekleidet vor ihr steht, zeigen in der Hand der Amymone einen kreisrunden Polsterkranz, wie ihn die Frauen beim Tragen der Wasserkrüge oder andrer Gefäfse auf dem Kopfe unterzulegen pflegten; griechisch: σπεῖρα, τύλη, lateinisch: *cesticulus appellatur circulus, quem superimponit capiti, qui aliquid est laturus in capite*, Paul. Diac. p. 45, 1. Dasselbe Gerät sichert auch die Deutung eines (ebendas. p. 57) beschriebenen und (tav. III) abgebildeten vorzüglichen Vasengemäldes, wo die Liebenden ruhig im Gespräche nebeneinander sitzen, und zwar von einer halbkreisförmigen Wölbung überdeckt, deren Ring mit Tropfen und Perlen geschmückt ist. Anscheinend haben wir hier nur eine künstliche Quellgrotte, deren sich einige, mit Mosaik bunt geziert, in pompejanischen Häusern finden; Welcker jedoch (zu Müller, Archäol. § 356, 3) erblickt in diesem ›Wassergewölbe einen Thalamos, wie Philostratus Imag. II, 8 (auch I, 8, Poseidon Amymone verfolgend: κῦμα γὰρ ἤδη κυρτοῦται ἐς τὸν γάμον, γλαυκὸν ἔτι καὶ τοῦ χαροποῦ τρόπου) ihn beschreibt‹. Vgl. Homer λ 240 ff., Hochzeit des Poseidon und der Kretheis. Eine Reihe von Nebenfiguren deuten nur auf die hochzeitliche Bestimmung des Gemäldes und haben schwerlich zu Narkissos und den Mysterien eine Beziehung. — In demselben Bull. napolet. I, 53 kommt in der Beschreibung eines Bildes mit demselben Gegenstand auch das Hirschkalb vor, welches das von Apollod. l. c. gegebene Motiv andeutet. Eine grofse Vase (Mon. Inst. IV, 14) stellt in der Mitte ein Brunnenhaus mit aus Löwenmäulern fliefsendem Wasser vor: rechts sitzt Amymone vor ihrer Kalpis, links Poseidon lorbeerbekränzt, zwischen ihnen das weifse Hirschkalb. Zur Seite links Hermes mit dem Stabe und Aphrodite mit dem Spiegel; rechts Pan mit der Syrinx und eine Ortsnymphe mit grofsem Blumenkelche. Eros schwebt einen Kranz haltend über der Braut. — Ruhig zusammen stehend, Amymone bekleidet und den Krug in der Hand, Poseidon nackt mit Dreizack, den Fufs auf einen Felsen hoch aufgestützt, auf einer Gemme Inpronte dell Institut. I, 64. Auf Gemmen auch mehrmals wasserschöpfend an der Quelle, nach einem älteren Original, s. Wieseler, Alte Denkm. zu II, 82 b. (Über eine Anzahl aphroditenähnlicher Statuen, in welchen man Amymone vermutet hat, s. Bernouilli, Aphrodite 366 ff.) [Bm]

Anakreon, der Dichter von Teos, ist vorgestellt als bärtiger Greis, auf einem Sessel sitzend, bekleidet mit Chiton und faltigem Mantel, die Leier haltend und mit der Rechten zum Spiel eingreifend auf dem Revers einer Münze mit der Umschrift CΤρατηγοῦ ΤΙβερίου ΠΕΠΩΝΕως ΤΗΙΩΝ. (Der Avers zeigt den Kopf des Poseidon, davor ein Dreizack, umwunden vom Delphin.) Nach Visconti Icon. gr. pl. 3 n. 6. (Abb. 82.) Haltung und Figur des Dichters mit der Leier stimmen nun so auffällig mit einer 1835 im Sabiner-



82

lande gefundenen, jetzt in Villa Borghese vor Rom aufgestellten lebensgroſsen Marmorstatue, daſs man diese auf Anakreon zu beziehen kein Bedenken trägt. (Hier nach Photographie, Abb. 83.) Die Augen, welche fehlen, waren vermutlich aus Edelstein eingesetzt, der rechte Arm und die Leier sind gröſstenteils ergänzt. Die Behäbigkeit des Sitzens mit übergeschlagenen Füſsen und in halb zusammen-



83 Anakreon.

gesunkener Stellung weist auf einen Dichter der leichteren Gattung; die frischen, noch beweglichen Formen bei höherem Alter passen besonders für den Sänger des schönen Knaben Bathyllos und den Lobredner des Weines. Die Behandlung des dicken Wollengewandes und die flotte Ausführung lassen auf einen griechischen Meister schlieſsen. Jahn, Abhandl. Sächs. Ges. Wiss. VIII, 726 hat wahrscheinlich gemacht, daſs die Statue einer in Teos selbst aufgestellten nachgebildet ist. Verschieden war jedenfalls die von Paus. I, 25, 1 auf der Akropolis von Athen gesehene, welche den Dichter in der Trunkenheit singend darstellte (καί οἱ τὸ σχῆμά ἐστιν οἷον ᾄδοντος ἂν ἐν μέθῃ γένοιτο ἀνθρώπου), in einer Haltung, die in zwei Epigrammen der Anthologie (Jacobs Delectus epigr. IV, 47, 48) sehr drastisch geschildert wird: der weinbeschwerte Dichter steht zwar noch, aber man fürchtet, daſs er hinsinke; schon hat er einen Schuh verloren und schleift das Gewand nach. Vgl. Friederichs, Bausteine I. 298. — Eine andre Münze von Teos mit Anakreons Namen zeigt einen bärtigen aufrecht stehenden Mann, ganz nackt, da die kleine Chlamys in der Luft flattert, der die Leier in der Linken hält und die Rechte in die Seite stemmt (abgebildet Jahn a. a. O. Taf. 8, 7); wahrscheinlich ebenfalls nach einer Statue. — Ebendaselbst Taf. 3, 1 ein Vasenbild, wo inschriftlich Anakreon sitzend zur Leier singt und zwei Jünglinge entzückt ihm zuhören; eine genrehafte Vorstellung, wie sie der allgemeinen Beliebtheit des Dichters entspricht. [Bm]

Anchises. Die Liebesscene der Aphrodite und des Anchises wird nach ziemlich allgemeiner Annahme erkannt auf einem mit Silber ausgelegten Hochrelief von Bronze in Hawkins Besitz, welches bei Paramythia in Epirus 1798 gefunden wurde und wahrscheinlich in alter Zeit als Spiegelkapsel diente. Nach Millingen Uned. mon. II, 12. (Abb. 84.) Anchises erscheint in phrygischer Kleidung und auch sonst so vollkommen als Paris, daſs man versucht sein könnte, an diesen letzteren und Helena zu denken, wenn nicht, wie Millingen richtig bemerkt, übrigens die Auffassung der Situation entgegenstände. Denn wie im Homerischen Hymnos (man sehe besonders V. 81, 109, 126 ff., 133, 156) zeigt sich der Hirt schüchtern und zurückhaltend, der über den Kopf gelegte linke Arm drückt behagliche Ruhe aus; während Aphrodite halb entblöſst ihn sichtlich einladet und ermuntert, dreister zu sein. Zwischen Paris und Helena würde das umgekehrte Verhältnis stattfinden. Auffallend sind an Anchises' Kleidung die beiden, wie bei den Husarendolmans und in der heutigen Albanesentracht herabhängenden leeren Ärmel, ein Prunkstück wie die silbergestickten (geblümten) Hosen. (Diese leeren Ärmel an dem persischen Obergewande (κάνδυς) heiſsen κόραι (Jungfern), weil sie unbenutzt bleiben auſser in Gegenwart des Königs, vor dem es nicht erlaubt ist, »hemdärmelig« zu erscheinen; vgl. Xen. Cyrop. 8, 3, 10 und Hellen. 2, 1, 8; Müller, Archäol. § 246, 5.) Die Dogge zu Füſsen des Herrn, sowie die beiden Eroten zur Seite der Göttin dienen wesentlich zur äuſseren Abrundung der Komposition. Die Auffassung der Aphrodite, sowie das starke Hervortreten des Reliefs erlaubt nicht, das in seiner Art einzige Kunstwerk in die voralexandrinische Epoche zu setzen. Eine

gefällige Variation derselben Scene bietet ein apulisches Thonrelief in Berlin (abgeb. Arch. Ztg. 1847 Taf. 1), wo Anchises ganz ebenso gekleidet und in gleicher Stellung sitzend einen Eros auf dem Knie stehend hält, welchen die bekleidete Aphrodite, die gegenüber sitzt, sanft zurückzuziehen sucht. Dasselbe Paar auf einer späten Münze von Ilion, Millin. G. M. 44, 644, und auf einer römischen Aschenurne, in Havre gefunden, Bull. de l'Acad. des Inscr. 1870 p. 157. Über Anchises bei der Flucht des Aeneas s. S. 31. [Bm]

84 Venus bei Anchises. (Zu Seite 80.)

Ancus Marcius, der vierte römische König, findet sich dargestellt (natürlich als frei erfundener Typus) auf einem Denar des Münzmeisters L. Marcius Philippus (Cohen méd. cons. pl. XXVI, 8), hinter ihm der Augurnstab *(lituus)*, Abb. 85a; ferner zusammen mit dem Kopfe seines Grofsvaters Numa auf Denaren und Bronzemünzen des C. Marcius Censorinus (Cohen méd. cons. pl. XXVI Marcia 7



85 a



85 c



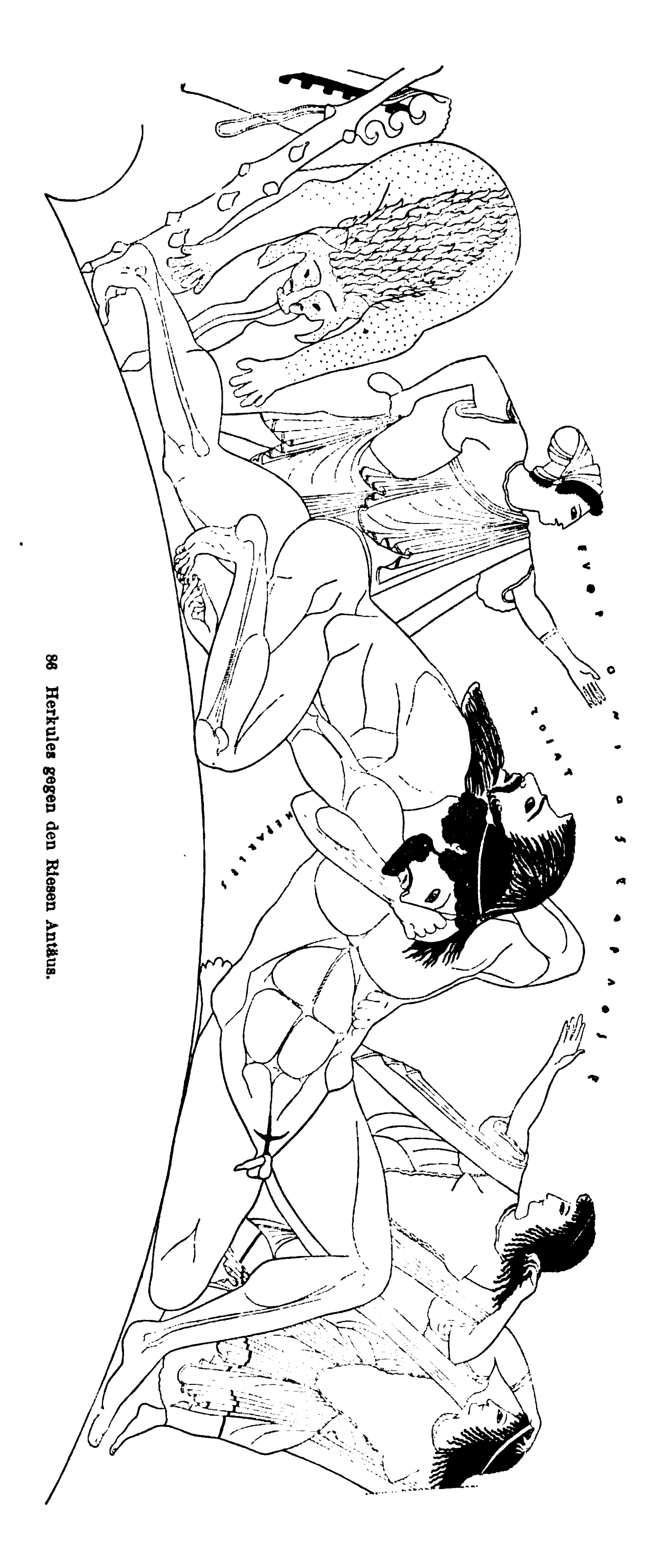
85 d


85 b

und pl. LVIII, 9, 10, letztere beide Kupfermünzen). Abb. 85 b, c, d. Auffallend ist seine Bartlosigkeit auf sämtlichen Münzen (nur an den Originalen sichtbar), ein Zug, welcher der älteren römischen Sitte widerstreitet; s. »Ikonographie« und Bernouilli, Röm. Ikonogr. I, 16. [Bm]

Anklopfen. Obgleich die Thüren sowohl bei den Griechen als bei den Römern am Tage nicht verschlossen zu sein und ein Thür hütender Sklave (θυρωρός, *ianitor*) den Eingang zu überwachen pflegte, so war es doch nicht üblich, dafs Fremde ohne weiteres das Innere des Hauses betraten; vielmehr gab der Aufsenstehende seine Anwesenheit durch Anklopfen (κόπτειν, κρούειν, *pulsare*) zu erkennen; vielfach waren auch hierfür metallene Thürklopfer (ῥόπτρα, κόρακες, ἐπίσπαστρα) angebracht. (Plut. de curios. 3 p. 516 E: ἀλλὰ νῦν μέν εἰσι θυρωροί, πάλαι δὲ ῥόπτρα κρουόμενα πρὸς ταῖς θύραις αἴσθησιν παρεῖχεν). Die früher vielfach verteidigte Ansicht, dafs man auch beim Hinausgehen aus der Thür von innen an dieselbe geklopft oder geschlagen habe, damit die nach aufsen aufschlagende Thür keinen auf der Strafse Gehenden beschädige, und dafs dieses Klopfen speziell durch ψοφεῖν bezeichnet worden sei, ist unhaltbar; unter ψοφεῖν hat man an jenen Stellen, welche für diese Ansicht geltend gemacht worden sind, vielmehr das Geräusch oder Knarren der sich öffnenden Thür zu verstehen (namentlich häufig im Lustspiel: *crepuerunt fores*, wenn ein auf der Bühne befindlicher Schauspieler auf das Eintreten einer neuen, aus dem Hause kommenden Person aufmerksam macht). Vgl. Becker-Göll, Charikles I, 90 ff.

[Bl]



86 Herkules gegen den Riesen Antäus.

Antaios. Von dem Ringkampfe des Herakles gegen diesen Sohn des Poseidon und der Erde war die berühmteste Darstellung von Meisterhand gewifs die des Praxiteles, der sie am Herakleion in Theben an Stelle der stymphalischen Vögel gesetzt hatte, Paus. IX, 11, 4; während sonst Antäus' Bezwingung kaum zu den Zwölfthaten gerechnet wurde. Statuarische Gruppen werden erwähnt Brunck Anal. III, 211 N. 284, und Libanius ecphr. IV, 1082. Erhalten sind aufser Gemmen nur kleine Bronzen (Catal. Beugnot. N. 379 u. a.), welche den Riesen nach der gewöhnlichen Version durch Aufheben von der Erde und Erdrücken in der Luft besiegt darstellen; Apollod. II, 5, 11: τούτῳ παλαίειν ἀναγκαζόμενος Ἡρακλῆς ἀράμενος ἅμμασι μετέωρον κλάσας ἀπέκτεινεν. Dennoch ist dieses für plastische Künstler neue und dankbare Motiv auf einer Anzahl älterer Vasenbilder noch nicht benützt, vielmehr ein Ringkampf gewöhnlicher Art so dargestellt, dafs nur die Namensinschrift die Beziehung sichert. Unter den von Stephani Compte rendu 1867, 13 aufgezählten Bildern steht obenan in Feinheit der Zeichnung die Vase des Euphronios (Abb. 86, hier nach Mon. Inst. 1855 t. V). Wir sehen hier in der Mitte den riesigen Unhold rückwärts zu Boden gestürzt, von dem er sich mit der aufgestemmten Rechten kaum noch zu erheben versucht, während Herakles ihn mit beiden Armen fest umschlungen hält und durch den Druck seines eigenen Kopfes den des Gegners (was fast ein palästrischer Kunstgriff zu sein scheint) in eine seitwärtige, unbequeme und wohl auch schmerzhafte Lage gezwängt hat, um ihn zu erdrosseln. Der Maler erreichte durch diese Anordnung zugleich die für die älteren Künstler dieser Gattung vorschriftsmäfsige Profilstellung der Gesichter, wobei trotzdem ebenso konsequent die Zeichnung der Augen wie in der Vorderansicht bewahrt wird. Vortrefflich hat der Künstler auch den Gegensatz der Unbeholfenheit und der Barbarennatur des Riesen, mit glattem und matt fallendem Haar und Bart, mit geistlosen Augen und geöffnetem, mit starken Zähnen besetztem Munde, und des gymnastisch geschulten Herakles, mit fein gekräuseltem Locken-

haar und intelligentem Ausdruck des Gesichts zu zeichnen verstanden, sowie auch die Anatomie der Körper aus vollem Verständnis scharf markiert ist. Die drei Frauen, welche erstaunt und durch verständliche Geberden ihre Bestürzung kundgeben, sollen hier schwerlich bestimmt zu benennende Personen (etwa Frau oder Mutter des Riesen) vorstellen; sie dienen zur Dekoration ebenso wie Keule und Löwenfell des griechischen Helden, welche am Baume aufgehängt sind. — Unter den anderen von Urlichs, Ann. Inst. 1856, 105 angeführten Vasen zeichnet sich eine Münchener Hydra (114) aus (abgeb. Arch. Ztg. 1878 Taf. 10), auf welcher Herakles den am Bein und am Ohr gepackten Riesen in die Höhe zu heben im Begriff steht. Bemerkenswert ist, dafs der Gegner stets geknickt am Boden liegend dargestellt wird, damit kein Mifsverhältnis in der Gröfse sich ergebe. Eine eigentümliche Bronzegruppe zeigt Herakles, wie er den auf die Knie gesunkenen Antäus von hinten mit den Händen würgt; s. Urlichs a. a. O. [Bm]

Antigone. Von der Heldenthat der Antigone, deren erste Andeutung uns bei Aesch. Sept. 1026 ff. aufbewahrt ist und deren Verherrlichung in Sophokles' Meisterstück die moderne Welt entzückt, sind in der alten Kunst nur geringe Spuren übrig geblieben. S. Arch. Ztg. 1863, 70, wo ein wenig charakteristisches Vasenbild bei Millingen, Peint. de vases pl. 54 gedeutet ist auf Antigone, die bei Polyneikes' Bestattung von den Wächtern ergriffen vor Kreon geführt wird. Philostratus Imag. II, 29 beschreibt ein Bild, Antigone an der Leiche des Bruders sitzend. Als Darstellung einer Parodie des sophokleischen Stückes durch die Komödie dagegen fafst man gewöhnlich ein Vasenbild auf, welches in derber Karikatur drei Personen zeigt, in denen man die Vorführung der Antigone durch den Wächter vor Kreon zu erkennen glaubt; Welcker, Alte Denkm. III, 504 ff. Abbildung nach Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 73 (Abb. 87). Welcker bezieht nach Panofkas Vorgange das Bild auf die Scene, wo der Wächter die bei den Leichnamen ergriffene Jungfrau dem Kreon gefangen zuführt (V. 390 ff.). Man mufs allerdings Witz und Inhalt der Travestie erratend so bestimmen, wie Welcker thut: »Die Antigone der Komödie war ebenso feige als in der Tragödie unerschrocken und schickte daher, nachdem sie mit der Drohung die schwesterliche Pflicht trotz des Verbotes zu erfüllen, geprahlt hatte, einen alten Diener an ihrer Stelle hin, der, dem zornigen Kreon unter Augen gestellt, um sein Leben zu retten, die Maske der Antigone sich abnimmt, wobei zugleich der verstellten Tapferkeit der Antigone die Larve abfällt. Dies mag aus einer Hilarotragödie genommen sein der Art ungefähr wie der Tereus des Livius Andronicus, der aber Vorgänger in der griechischen Komödie hatte. Aus diesem Tereus wissen wir nämlich so viel, dafs Philomele bei ihrer Schwester sich sehr rühmte, wie spröd und blöd sie gegen Tereus gewesen sei, und es kam nachher heraus, dafs sie eine Amme mitgebracht hatte und also nicht erst auf der Reise mit ihm bekannt geworden war.« Gegen die Deutung erhebt Zweifel Wieseler, Denkm. d. Bühnenwesens S. 55.



87 Antigone parodiert.

Ein auffallendes Zeichen veränderter Geschmacksrichtung der hellenistischen Epoche liegt aber darin, dafs ein neuerlich gefundenes jüngeres Vasenbild (etwa Olymp. 100—120 gemalt), hier (Abb. 88) nach Mon. Inst. X, 27 (das Oberbild des Gefäfses mit der Amazonenschlacht s. S. 59), eine Scene aus einer nacheuripideischen Tragödie desselben Namens darstellt. Unter einem tempelartigen Gebäude, welches hier, wie auch sonst, den Königspalast bezeichnen



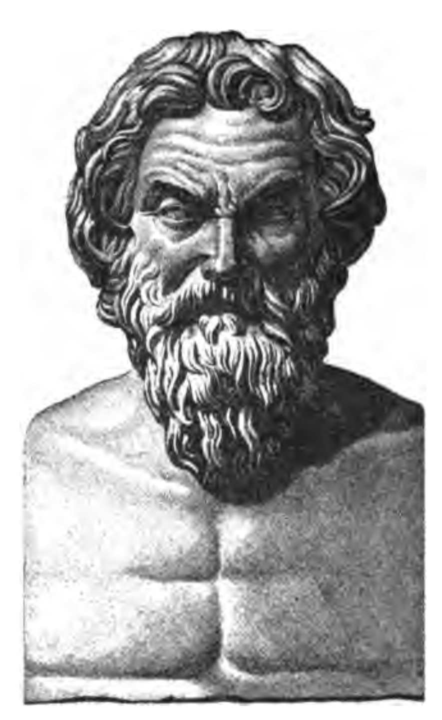
88 Antigone, nach einem späteren Dramatiker. (Zu Seite 83.)

mufs, steht Herakles mit Löwenfell und Köcher, auf die Keule sich stützend; er erteilt mit Handbewegung Weisungen an den rechts in gebückter Greisengestalt dastehenden Kreon, der durch reiche Kleidung und Adlerscepter als Herrscher bezeichnet ist. Den König begleitet ein Knabe mit der Opferschale, welchen Heydemann für den von Haimon und Antigone geborenen, von Kreon erkannten Maion zu halten geneigt ist (vgl. Homer Δ 394); weiter zurück steht eine Frau mit weifsen Haaren, ganz in ihr Gewand gehüllt, ohne Zweifel Eurydike, Kreons Gemahlin. Im Hintergrunde sitzt Ismene mit einem Schmuckkästchen beschäftigt, bräutlich geputzt (?). Links von Herakles dagegen schreitet mit auf den Rücken gefesselten Händen Antigone heran, bewacht von einem lanzenbewehrten Krieger; dahinter steht Haimon, in seine Chlamys gehüllt und auf den Stab gestützt, in tiefes Nachsinnen versunken. Da nun ersichtlich ist, dafs Herakles hier die vermittelnde Rolle spielt, so liegt es nahe, das Gemälde auf eine Scene zu beziehen, welche in der Erzählung bei Hygin. fab. 72 den Wendepunkt bildet. Das Ganze lautet: *Creon Menoecei filius edixit, nequis Polynicen aut qui una venerunt sepulturae traderet, quod patriam oppugnatum venerint. Antigona soror et Argia conjunx clam noctu Polynicis corpus sublatum in eadem pyra qua Eteocles sepultus est imposuerunt: quae cum a custodibus deprehensae essent, Argia profugit, Antigona ad regem est perducta. Ille eam Haemoni filio cujus sponsa fuerat dedit interficiendam. Haemon amore captus patris imperium neglexit et Antigonam ad pastores demandavit; ementitusque est se eam interfecisse. Quae cum filium procreasset et ad puberem aetatem venisset, Thebas ad ludos venit. Hunc Creon rex, quod ex draconteo genere omnes in corpore insigne habebant, cognovit. Cum Hercules pro Haemone deprecaretur ut ei ignosceret, non impetravit. Haemon se et Antigonam conjugem interfecit. At Creon Megaram filiam suam Herculi dedit*

in conjugium, ex qua nati sunt Therimachus et Ophites. Diese Erzählung nimmt Heydemann (Über eine nach-euripideische Antigone, Berlin 1868) als den Auszug eines sonst unbekannten Dramas, welches aber nach oder neben Euripides geschrieben sein mufs; denn bei letzterem war, nach einer allerdings verdorbenen Notiz des Aristophanes von Byzanz, in der Hypothesis des Sophokleischen Stückes Antigone dem Haimon vermählt worden und es kam Dionysos als Vermittler vor. (Eine Zurückführung des Bildes auf Euripides versucht dennoch Klügmann, Ann. Inst. 1876, 176.) Eine sehr freie aber sicher hierher gehörige Variation unseres Bildes behandelt Heydemann, Arch. Ztg. 1870, 108 Taf. 40. [Bm]



89 Antinous.



90 Antisthenes. (Zu Seite 86.)

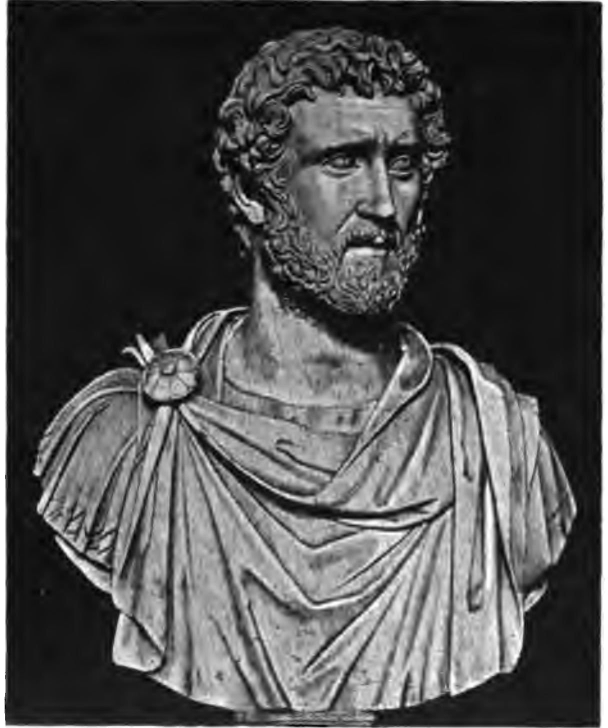
Antigonos s. Pergamon.

Antinoos. Die Idealbildung des Antinoos verdankt ihre Entstehung der eigentümlichen, durch Hadrian herbeigeführten Kunstrichtung. Die spezifisch römische Kunst zeichnete sich besonders durch charaktervolle Porträtdarstellung und durch lebensvolle, realistische Wiedergabe historischer Vorgänge aus. Durch Hadrian wurde die einheimische Kunstweise gewaltsam zurückgedrängt. Wie er in der Religion fremde Kulte bevorzugte, so in der Kunst fremde Stile, besonders den ägyptischen und den griechischen. Kein Wunder, dafs nun gerade sein Liebling mit Vorliebe in ägyptischer oder griechischer Art dargestellt wurde, und zwar nicht nur als Mensch, sondern unter der Gestalt der verschiedensten Gottheiten. So zeigen ihn zwei seiner berühmtesten Porträte, die Kolossalstatue des Vatican und die Kolossalbüste der Villa Mondragone, jetzt im Louvre, als Bakchos. Menschlich, wenn auch idealisiert aufgefafst, ist er in dem schönen Relief der Villa Albani (Abb. 89 nach Photographie). Der Porträtcharakter ist trotz der idealisierenden Tendenz immer noch gewahrt: die niedrige Stirn, das düstere Auge, der üppige Mund, die breite Brust kehren in allen seinen Bildern wieder. Einen erfreulichen Eindruck macht aber weder dieses noch irgend ein anderes Porträt des Antinoos. Eine Öde und Leere tritt uns überall entgegen, man sieht eben, die Kraft der griechischen Kunst war erschöpft, und selbst das Machtwort eines römischen Kaisers vermochte sie nicht wieder zu beleben. Vgl. K. Levezow, Über den Antinous, Berlin 1808. [J]

Antiochos, von Athen, nennt sich der Bildhauer einer Athenastatue der Villa Ludovisi, sofern der an einer Gewandfalte derselben angebrachte fragmentierte Name ..τιοχος richtig ergänzt ist. Die Statue (abgebildet bei Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik 3. Aufl. II, Fig. 144) hat durch schlechte Restauration

und Beschädigungen sehr gelitten, sie ist aber offenbar eine Nachbildung der Athena Parthenos des Pheidias. Der Künstler hat es versucht, namentlich in der Gewandung die ursprüngliche Technik des Materiales wiederzugeben, indem er den Marmor ganz im Stile des getriebenen Goldbleches des Originales behandelte. Der Künstler ist etwa in die Zeit um Christi Geburt zu setzen und gehört in die Richtung der attischen Renaissance (vgl. ›Apollonios 2‹). [J]

Antisthenes, der Stifter der cynischen Philosophie, ist in mehreren Marmorbüsten dargestellt, deren eine den Namen trägt. Das Exemplar bei Visconti Iconogr. gr. pl. 22, 1, welches wir wiedergeben (Abb. 90), ist von griechischem Marmor und sehr guter Arbeit; es entspricht durch ungepflegtes Haar und langen Bart (Diog. La. 6, 1, 13), sowie durch den verdrossenen Ausdruck seinem Charakter vollkommen. [Bm]



92 Antoninus Pius.

Antoninus Pius. T. Aurelius Fulvus Boionius Arrius Antoninus, von väterlicher Seite aus Nemausus in der Gallia Transalpina stammend, erhält



91

93

bei seiner Adoption durch Hadrian am 25. Febr. 138 den Namen T. Aelius Hadrianus Antoninus, gelangt zur Regierung im Juli 138, stirbt den 7. März 161, 74 Jahre alt. Aus den Anfangsjahren seiner Herrschaft (140 bis 144) stammt das Bronzemedaillon der Berliner Sammlung mit dem Brustbild des Kaisers im *sagum*, auf der Kehrseite Diana den Dammhirsch an der Hand führend, offenbar nach einem gröfseren plastischen Werke einer früheren Kunstperiode kopiert (Abb. 91 nach v. Sallets Zeitschr. f. Num. IX Taf. 1 N. 6). Das vielgerühmte milde, geradsinnige Wesen des Antoninus gibt die Marmorbüste der Münchener Glyptothek (Abb. 92, Brunn N. 198) in besonders ansprechender Weise wieder, sie trägt Harnisch und Paludamentum und ist mit dem Fufse aus einem Stücke gearbeitet. — Des Kaisers Gemahlin

Annia Galeria Faustina, Tochter des Annius Verus, mit Antoninus schon längere Zeit vor seinem Regierungsantritt verheiratet, stirbt 141 im Alter von 36 Jahren. Die auf sie bezüglichen Münzen sind alle erst nach ihrem Tode geprägt. Bronzemedaillon mit der verschleierten Büste der Kaiserin, als Kehrseite Kybele auf dem Löwen reitend (Abb. 93 nach Cohen II, 437 N. 129 pl. XIV). [W]

Antonius, Marcus, der Triumvir. Von seiner Gestalt rühmt Plutarch Ant. 4: προσῆν δὲ καὶ μορφῆς ἐλευθέριον ἀξίωμα καὶ πώγων τις οὐκ ἀγεννὴς καὶ πλάτος μετώπου καὶ γρυπότης μυκτῆρος ἐδόκει τοῖς γραφομένοις καὶ πλαττομένοις Ἡρακλέους προσώποις ἐμφερὲς ἔχειν τὸ ἀρρενωπόν. Indes wurde er infolge schwelgerischer Lebensweise bald so beleibt, dafs Cäsar bei dem berühmten Worte über die Feisten, welche er nicht fürchte (Plut. Caes. 62: τοὺς παχεῖς καὶ κομήτας), ihn besonders andeuten



konnte. Nach Dio Cass. 45, 30 warf Cicero ihm seine Beleibtheit (τὸ εὔσαρκον) vor. Seinen unverwüstlichen Körper bezeichnet auch Cic. Phil. 2, 25, 63 mit den Worten: *tu istis faucibus, istis lateribus, ista gladiatoria totius corporis firmitate.* — Die Münzbilder des Antonius sind so zahlreich, wie von niemand sonst vor Augustus; sie zeigen mit Ausnahme des Bartes (den er wohl nur zeitweilig trug) die angeführten Eigentümlichkeiten: breite niedrige Stirn und Adlernase, dazu ein vorspringendes, spitzes Kinn und einen auffallend dicken Hals. Wir geben den Avers eines asiatischen Kistophoren aus den Jahren 39—37 (Abb. 94) nach Cohen méd. consul. pl. IV, 25.

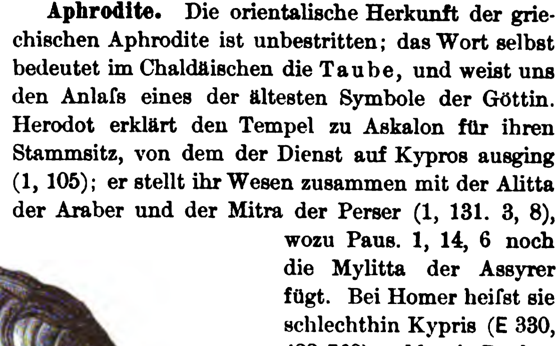
An Statuen und Büsten des Antonius fehlte es natürlich zur Zeit seiner Macht nicht, besonders im Osten des Reiches, den er beherrschte. Nach seinem Sturze im Jahre 30 wurden sie auf Antrag des damaligen Consuls Q. Cicero durch Senatsbeschlufs umgestürzt oder vernichtet, Plut. Cic. 49. Von den übrig gebliebenen oder heimlich durch die Familie geretteten ist dem Anscheine nach eins erhalten in der Kolossalbüste zu Florenz in den Uffizien N. 299, wenigstens nach Ansicht Viscontis, dessen hier folgende Abb. 95 (Iconogr. Rom. pl. VII, 6) mit den Münzen in der Bildung des herkulischen Nackens, der breiten Stirn und dem Kinn stimmt. Die edlere Form der Nase könnte man dem Schönheitsgefühle des idealisierenden Künstlers zu gute halten; da jedoch auch der Haarwuchs dünner, der Hinterkopf eckiger gebildet ist, so sind die Zweifel an der Authenticität (Bernouilli S. 200) schwer zu überwinden. Man vergleiche auch das Bild der im Art. ›Kleopatra‹ mitgeteilten Münze. [Bm]



95 M. Antonius.



94



Aphrodite. Die orientalische Herkunft der griechischen Aphrodite ist unbestritten; das Wort selbst bedeutet im Chaldäischen die Taube, und weist uns den Anlafs eines der ältesten Symbole der Göttin. Herodot erklärt den Tempel zu Askalon für ihren Stammsitz, von dem der Dienst auf Kypros ausging (1, 105); er stellt ihr Wesen zusammen mit der Alitta der Araber und der Mitra der Perser (1, 131. 3, 8), wozu Paus. 1, 14, 6 noch die Mylitta der Assyrer fügt. Bei Homer heifst sie schlechthin Kypris (Ε 330, 422, 760) und hat in Paphos ihr Grundstück nebst Altar (ϑ 362) wie später im Hymnus (59, 66, 222). Dennoch ist sie, dem Geiste der Homerischen Dichtung gemäfs, in die Familie der Olympier eingebürgert als Tochter des Zeus und der Dione. Erst bei Hesiod Theog. 187—206 kommt das ältere Wissen wieder zu seinem Rechte; aber der Versuch ihrer genealogischen Einordnung ergibt widerliche Bilder, von denen nur die platte Etymologie als ›Schaumgeborne‹ (οὕνεκ' ἐν ἀφρῷ ϑρέφϑη) Bestand hatte und auf die Phantasie späterer Dichter und Künstler befruchtend einwirkte. Als eine von aufsen zugewanderte Göttin ward Aphrodite in keinem einheimischen Geschlechte als Stammgöttin verehrt; ihre Lieblinge sind sämtlich Ausländer (Adonis, Anchises); dagegen finden wir sie (besonders in Theben) dem thrakischen Ares vermählt, und in Lemnos erscheint sie als Gattin des Hephästos (vgl. ›Ares‹ und ›Hephaistos‹). Aphrodite ist von Hause aus streitbar, ἀρεία; ihre Bilder halten Lanzen oder sind vollgerüstet in Kythera, Sparta, Korinth, auch auf einer Münze der Julia Soämias. Als solche bewaffnete Himmelskönigin heifst sie Urania und erscheint als strenges, der Weichlichkeit abholdes Mannweib, wurde jedoch in dieser Sphäre auf echt griechischem Boden teils durch Hera, namentlich aber durch die früh fertige Persönlichkeit der Pallas-Athene eingeschränkt und hat auf künstlerische Bildung ebenso wie auf dichterische Ausgestaltung Verzicht leisten müssen.



Besser gelang ihr der Assimilierungsprozefs als Vertreterin des feuchten und ewig bewegten Elements, die in das hafenreiche Hellas als Göttin der günstigen Fahrt (εὔπλοια, Paus. 1, 1, 3) eingezogen war, für die Tochter des Meeres selbst galt und auf der Muschel lag, ein Wunder der Schöpfung (Paul. Diac. 52: *Cytherea Venus ab urbe Cythera, in quam primum devecta esse dicitur concha, quum in mari esset concepta*). Doch hat sie auch hier in ernsterer Auffassung dem zürnenden Meeresbeherrscher Poseidon weichen müssen; beim freundlichen Spiel der Wellen aber überwogen allmählich schon durch ihre Zahl die lieblichen Ausgeburten griechischer Phantasie, die ganze Schar der Nereustöchter. Auch im dritten der Elemente mufste sich die Lenkerin des hervorbringenden und gebärenden Erdenlebens, die Göttin der Frühlingslust und des Natursegens, allerlei Beschränkungen gefallen lassen. Dem Eindringlinge gegenüber wahrte Demeter ihr Anrecht auf die Frucht des Feldes, dem Dionysos verblieb die Gabe des Weines und alle geräuschvolle Festlust, Pan und Hermes hüteten das Vieh und wachten über seine Fruchtbarkeit. Nur in die innersten Beziehungen des physischen Menschenlebens gelang es der semitischen Göttin Eingang zu finden und sich dauernd zu behaupten: das ganze weite Gebiet der Geschlechtsliebe ward ihr Reich. Sie ist nicht die strenge Hüterin der Ehe wie Here, nicht die Schützerin der Jungfräulichkeit und der Geburten wie Artemis, sondern die Erregerin des natürlichen Triebes bis zur unbezwinglichen Leidenschaft; sie adelt die zartesten Regungen des Herzens und befriedigt die nackte Wollust. Zwar ist hier wiederum der echt griechische Eros ein älterer Rival; aber die fremde Frau zwingt diesen herab zum willenlosen Kinde und willfährigen Diener (s. »Eros«). Sie selbst aber wandelt sich in alle Gestalten, die mit dem Zauber der Weiblichkeit den Mann einnehmen und verführen, von der ehrbaren Hausfrau bis zur schamlosen Lustdirne. Die Kunst durchläuft in der Bildung der Aphrodite alle Phasen der griechischen Charakterentwickelung; die Vermenschlichung der Gottheit und die Vergötterung der Menschheit ist in diesen Gestalten auf dem Höhepunkte angelangt.

Über die älteren Venusidole handelt Gerhard, Ges. Abhandl. I, 258. In Paphos wurde die Göttin noch zu Tacitus' Zeiten als Spitzsäule verehrt; Hist. 2, 3; vgl. Serv. Virg. Aen. 1, 724: *Apud Cyprios Venus in modum umbilici vel, ut quidam volunt, metae colitur.* So auch auf Münzen (römischer Zeit) von Kypern, Sardes und Pergamon mit der Inschrift παφία. In eine Art von Herme lief die Aphrodite in Delos aus, welche Dädalos der Ariadne selbst verfertigt haben sollte (Paus. 10, 40, 4: οὐ μέγα ξόανον... κάτεισι δὲ ἀντὶ ποδῶν ἐς τετράγωνον σχῆμα). Als älteste der Moiren ward diese Urania auch in Athen genannt und verehrt in der Gartenstrafse, ebenfalls in hermenartiger Gestalt (vgl. Gerhard a. a. O. Taf. 29, 1); Paus. 1, 19, 2: ταύτης γὰρ σχῆμα μὲν τετράγωνον κατὰ ταὐτὰ καὶ τοῖς Ἑρμαῖς, τὸ δὲ ἐπίγραμμα σημαίνει τὴν οὐρανίαν Ἀφροδίτην τῶν καλουμένων Μοιρῶν εἶναι πρεσβυτάτην. (Diese drei Moiren erläutert der orphische Hymnus 54 als die drei Naturgebiete: καὶ κρατέεις τρισσῶν Μοιρῶν, γεννᾷς δὲ τὰ πάντα, ὅσσα ἐν οὐρανῷ ἐστι καὶ ἐν γαίῃ πολυκάρπῳ ἐν πόντου τε βυθῷ.) Die himmlische Aphrodite, deren Priesterinnen Keuschheit auferlegt war, bildete Kanachos von Sikyon (um Olymp. 75) in seiner Vaterstadt thronend aus Gold und Elfenbein mit dem Polos auf dem Haupte, Mohnstengel in der einen, einen Apfel in der andern Hand; Paus. 2, 10, 4. Der Polos ist Sinnbild des Himmelsgewölbes, der Mohn deutet auf weibliche Fruchtbarkeit. Den gleichen Kopfputz und dazu eine fast völlige Einhüllung in Schleiergewänder zeigt uns eine verstümmelte pompejanische Statue (nach Mus. Borbon. IV, 54), welche die rechte Hand vor die Brust hält, während die linke zierlich das Gewand hebt (Abb. 96). Diese Gestalt, meistens als Urania die älteste der Moiren gefafst (einmal auch inschriftlich benannt, Hübner, Ant. Bildw. in Madrid N. 552), von Gerhard enger als Venus-Proserpina, ist das Musterbild für den Typus zahlreicher Idole aus Erz und Thon, welche häufig noch eine Granatblüte oder eine Taube, seltener einen Apfel, mit der Hand an die Brust halten. (Abweichende Meinungen bei Wieseler, Alte Denkm. II zu N. 262, S. 193.) Durch Vermittelung der Etrusker, aus deren Gräbern ein Teil dieser Bilder stammt, kam die Form den Römern zu, welche ihre der Gartengöttin Venus nahestehende Göttin der Hoffnung auf gute Ernte, die Spes frugum oder segetum (vgl. Preller, Röm. Myth. 617) damit bekleideten und namentlich den typischen Gestus der Gewandhebung beibehielten. Vgl. Arch. Ztg. 1864


96 Altertümliche Venus.

Taf. 182; 1867 Taf. 228. Selbstverständlich konnte diese ›Hoffnung‹ des Hauses der Beziehung auf ehelichen Segen und Fruchtbarkeit der Frauen nicht entbehren, wie sie denn auch später als Spes publica, der wir auf Kaisermünzen begegnen, auf das Gedeihen des ganzen Staates übertragen wurde. Noch am berberinischen Kandelaber (aus der Villa Hadrians) zeigt Aphrodite diese Form der Gewandhebung und die Granatblüte. Wenn Gerhard aber dieselbe Figur, namentlich da, wo sie als Stütze vorkommt, als Venus Libitina, als Todesgöttin zu erweisen sich bemüht, so scheint er damit allein zu stehen.

Auf einer altertümlichen Votivplatte aus Calabrien im Münchener Antiquarium (Christ, Beschreib. S. 17, abgeb. Annal. Inst. 1867 tav. D) hat die bekleidete Aphrodite auf dem rechten vorgestreckten Arm Eros und in der Hand eine Knospe; ihre Linke hebt wahrscheinlich das Gewand. Ihr hinten weit herabfallendes Haar durchzieht ein mit Rosetten geschmücktes Band, um die Stirn sind Löckchen geringelt.

Der bis dahin vollständigen Bekleidung der griechischen Aphrodite geschah zuerst ein Abbruch durch die teilweise Entblöfsung der linken Brust, welche sich schon auf dem Altar der Zwölfgötter (s. Art.) findet. Zu gewisser Zeit war diese auffallende Eigentümlichkeit, welche auch Apoll. Rhod. I, 743 angibt, ein charakteristisches Merkzeichen der Göttin; vgl. das Relief im Art. ›Helena‹, wo sie einen Schleier über dem Kopfe und doch eine Brust frei hat. Von des Phidias Aphrodite in Elis (einer Goldelfenbeinstatue) wissen wir nur (Paus. 6, 25, 1), dafs sie den Fufs auf eine Schildkröte setzte, was die Alten als Symbol der Häuslichkeit deuteten (Plut. conjug. praec. 32, wobei man sich des Scherzes erinnern mufs, mit dem der Knabe Hermes die Schildkröte ergreift, Hymn. Hom. Merc. 36: οἴκοι βέλτερον εἶναι, ἐπεὶ βλαβερὸν τὸ θύρηφιν). Von ähnlicher Strenge mögen die nicht näher bekannten Bilder des Kalamis und des Alkamenes gewesen sein; denn letzterem sollte Phidias selbst geholfen haben, Plin. 36, 16; für Kalamis würde man Beweise haben, wenn seine Aphrodite mit der gepriesenen, aber rätselhaften Sosandra (Lucian. Imagg. 6; dial. meretr. 3, 2) sicher identisch wäre (vgl. Overbeck, Schriftquellen N. 520), was jedoch zweifelhaft ist. Wie wir uns die Aphrodite πάνδημος des Skopas zu denken haben, welche in Elis nicht weit von der Urania des Phidias, als Erzbild auf einem Bocke reitend (ἐπιτραγία), aufgestellt war, wissen wir nicht, können es auch nicht aus dem Beinamen abnehmen, der mit Venus volgivaga keineswegs gleichbedeutend ist (vgl. Plut. Thes. 18, Paus. 6, 25, 1); doch ist anzunehmen, dafs sie mindestens halbbekleidet war. (Halbbekleidet ist auch die auf einem Widder reitende Aphrodite, neben ihr die Taube und sieben Sterne, welche auf das Gestirn der Plejaden Bezug zu haben und eine Frühlingsgottheit anzudeuten scheinen; s. Arch. Ztg. 1862, 304 mit Taf. 166, 4.) Völlige Nacktheit würde man am ersten aus der Situation folgern können bei der Darstellung am Untersatze des Thrones vom olympischen Zeus, auf welchem von Phidias der Empfang der aus dem Meere aufsteigenden Aphrodite im Beisein zahlreicher Götter in vergoldetem Relief gebildet war (Paus. 5, 11, 6). Eine badende Aphrodite von dem Sikyonier Dädalos (wenig später) erwähnt als hervorragend Plinius 36, 35.

Der Geist der Zeit drängte zur Darstellung des Nackten nicht immer aus lauteren Gründen, aus reiner Freude am Ideal; aber die Künstler mufsten sich doch gerade im innersten Schaffensdrange vor die Aufgabe gestellt sehen, das ›Meisterstück der Natur‹ ganz unverhüllt den Augen vorzuführen; es war dies eine unerläfsliche Bedingung für den Triumph ihrer Kunst. Ohne Zweifel gelang der letzte Aufstieg zum Gipfel nur mühsam und nach manchen unzulänglichen Versuchen. Praxiteles' Sieg liefs das frühere (selbst eine nackte Statue des Skopas, Plin. 36, 26, deren Situation zweifelhaft ist) in Vergessenheit geraten; ist doch auch bei ihm fast nur von der knidischen Statue die Rede, selten von seiner koischen bekleideten (velata specie Plin. 36, 20) und mehreren andern, die er schuf. Da von jenem Meisterstücke in dem Art. ›Praxiteles‹ besonders gehandelt wird und ebenso von der späteren Abart, welche uns unter dem Namen der mediceischen Venus erhalten ist, im Art. ›Kleomenes‹, so beschränken wir uns hier darauf, die zusammenfassende Charakteristik des Ideals aus K. O. Müllers Handbuch § 375 wiederzugeben: ›Aphrodite ist ganz Weib, in viel vollerem Sinne des Worts, als Athene und Artemis. Die reife Blüte der Jungfrau ist, bei manchen Modifikationen, die Stufe der physischen Entwickelung, welche in den Formen des Körpers festgehalten wird. Die Schultern sind schmal, der Busen jungfräulich ausgebildet, die Fülle der Hüften läuft in zierlich geformten Füfsen aus, welche, wenig zu festem Stand und Tritt gemacht, einen flüchtigen und weichen Gang (ἁβρὸν βάδισμα) zu verraten scheinen. Das Gesicht, in den älteren Darstellungen von einer junonischen Fülle und grofsartigen Ausbildung der Züge, erscheint hernach zarter und länglicher; das Schmachtende der Augen (τὸ ὑγρόν, s. lex.) und das Lächelnde des Mundes (τὸ σεσηρέναι) vereint sich zu dem allgemeinen Ausdrucke von Anmut und Wonne. Die Haare sind mit Zierlichkeit geordnet, bei den älteren Darstellungen gewöhnlich durch ein Diadem zusammengehalten und in dasselbe hineingesteckt, bei den entkleideten Venusbildern der jüngeren Kunst aber zum Krobylus zusammengeknüpft‹.

Das Motiv des Bades, welches Praxiteles benutzte, ist von seinen Nachfolgern auf das mannigfaltigste

ausgebeutet worden. Die reiche Fülle der bei Plinius meist ohne nähere Angaben erwähnten und die grofse Zahl der uns in allen Gattungen von Kunstdenkmälern erhaltenen nachpraxitelischen Bilder der Aphrodite hat Stark in einem gediegenen Aufsatze (Sächs. Berichte 1860 S. 46—98) zu sichten und die Entwicklung in der Darstellungsart nachzuweisen versucht. In einer gewissen Reihe von Statuen dreht sich die Fortbildung um das Motiv des Gewandes, welches nicht mehr verhüllen soll, dessen Zipfel aber zur Beschäftigung für eine der Hände dient, während die andere die Scham od. die Brüste deckt. So z. B. bei der Aphrodite von Troas, welche nach Stark etwa Olymp. 120 gearbeitet ist (abg. Wieseler II, 275) und der vorzüglichen Syrakusaner Statue (Clarac Musée pl. 608, 1844). Eine andre Gruppe von Bildungen nimmt die Richtung zur allmählichen Entfernung des Gewandes, wobei als erste Stufe die wundervolle Schöpfung der capitolinischen Venus erscheint (Wieseler II, 278), deren Berühmtheit im Altertum uns mindestens ein Dutzend Wiederholungen bezeugt. »In ihr ist die Vermittelung zwischen Gewand nebst Badegefäfs und der Person bereits aufgegeben, aber dieses beides schliefst sich für das Auge eng an die Gestalt durch Nebenstellung an und so ist für die Vorstellung die Beziehung dieses Motivs noch ganz lebendig.« Ein weiterer grofser Schritt bestand in der Weglassung des Badegerätes, zugleich aber in Beifügung eines Meergeschöpfes, um die Nacktheit der Göttin mit der Andeutung ihres heimischen Elementes zu motivieren. Das vollendetste Werk dieser Gattung ist die sog. mediceische Venus mit dem Delphin zur Seite, über welche im Art. »Kleomenes« gehandelt wird, und von welcher Stark 28 Wiederholungen aller Art nachweist, daneben auch den Grund, warum so viele vornehme römische Frauen sich als nackte Venus porträtieren liefsen, gewifs richtig aus dem von Ovid. Fast. IV, 133 ff. berichteten religiösen Brauche herleitet; s. das. S. 61 f. Unter den Seetieren ist der Delphin die weitaus häufigste Beigabe dieser Statuen, weil er als Symbol der heiteren Meerflut galt und in enger Beziehung zur Göttin der Schifffahrt und der Liebe stand. (Gell. N. A. VII, 8: *delfinos venereos esse et amasios non modo historiae veteres sed recentiores quoque memoriae declarant.* Nach Athen. VII, 282 war er gleicher Herkunft mit ihr.) Seltener kommen statt seiner andre Ungeheuer der See vor, vielleicht hauptsächlich des Kontrastes wegen. Dazu gesellt sich fast regelmäfsig Eros, welcher schon im Mythus der dem Meere entsteigenden Göttin zur Seite steht (Hes. Theog. 201) und bei Sophokles (Ant. 785 ὑπερπόντιος) als Herr über das Meer schreitet. — Neben dem Motiv der Hände, welche hier Schofs und Brüste decken, entspricht der Situation des scheu und schamhaft sich zurückziehenden Weibes die Neigung des Oberkörpers nach vorn nebst dem Einziehen des Unterleibes, das Aneinanderdrücken der Schenkel, die zusammengeneigten Knie und das Zurückweichen des rechten Fufses. Auch das Antlitz ist fast nie dem Beschauer gerade zugewandt, sondern schüchtern geneigt und leise zur Seite (meist nach links) gebogen. Das Haar ist zwar nicht aufgelöst, aber doch nur mit eigenen Mitteln geordnet und entbehrt ebenso wie meist der ganze übrige Körper des künstlichen Schmuckes.



97 Venus das Haar trocknend.

In diesem letzten Punkte noch einen Schritt weiter gehend hatte man später auch gewagt, Aphrodite darzustellen, wie sie, soeben dem Meere entstiegen, das feuchte Haar ausdrückt. Eine in Rom berühmte Statue mit diesem Motiv (Ovid. A. A. III, 223: *nobile signum nuda Venus madidas exprimit imbre comas*) will Stark a. a. O. S. 80 einem kleinasiatischen Künstler zuschreiben und darauf eine kleine Marmorstatue in Neapel mit himmelblauer Bemalung des Gewandes zurückführen, welche wir nach seiner Taf. VII A hier wiederholen. (Abb. 97.) (Ganz ähnlich

ist die Statue im Vatican Braccio nuovo 92; Mus. Chiaram. I, 26; Braun, Vorschule I, 74.) Die Statue hat Ähnlichkeit mit der von Christodor. ecphr. 79 beschriebenen: ἀπὸ στέρνοιο δὲ γυμνὴ φαίνετο μέν, φᾶρος δὲ συνήγαγεν ἄντυγι μηρῶν. Das Gewandstück ist so locker umgelegt, dafs es nur für die kurze Zeit halten wird, welche das Ordnen des Haares beansprucht. Die Körperformen sind reif, kräftig und voll; die Bildung des Haares sehr geschickt und nicht ganz naturalistisch. Die leichte Senkung des Hauptes ist der ganzen Stellung des mit dem Haar beschäftigten Weibes angemessen; es scheint unnötig mit Stark anzunehmen, die Göttin spiegle sich noch sinnend in ihrem »mütterlichen und heimatlichen Elemente« (maternis aquis Ov. Trist. II, 528). Neben einigen Wiederholungen dieser halbbekleideten Figur finden sich andre gänzlich nackte mit demselben Motiv. Über das vielgepriesene Gemälde der Anadyomene des Apelles, welches sich im Tempel des Asklepios zu Kos befand, von Augustus aber nach Rom entführt wurde, s. »Malerei«.

Die das Haar austrocknende Aphrodite führt nun ganz von selbst weiter in das Gebiet der einfach sich schmückenden Göttin, welche seit Homer für jede Gelegenheit mit den Chariten und Horen Toilette macht. Die zahlreichen Exemplare kleiner Figuren der sich spiegelnden, salbenden, waschenden, den Busengürtel (κεστός) umlegenden, sich beschuhenden Frau (denn Göttin läfst sich bei diesen durchaus genrehaften Darstellungen kaum noch sagen) finden sich in allen Museen in Marmor, Bronze und Thon (vgl. z. B. von Sacken, Wiener Bronzen S. 40); ebenso auf Gemmen und Münzen, welche nicht selten dienen, für einen abgebrochenen Rumpf die richtige Ergänzung anzuzeigen. Besonders hervortretend ist hier nur die im Bade niederkauernde Aphrodite, welche sich in einer Anzahl lebensgrofser Exemplare vorfindet (man sucht darin des Dädalos lavans se Plin. 36, 35) und auch als Porträtstatue (wie in der Renaissancezeit bekanntlich die gemalte nackt liegende Venus) benutzt wurde, wovon in Neapel mehrere Beispiele. Ferner mufs erwähnt werden die Kallipygos in Neapel, welche das Gewand zurückschlägt und ihr Hinterteil der Betrachtung ausstellt, deren Original — uns unbegreiflich — in einer Kapelle zu Syrakus stand. (Die Gründungssage erzählt



98 Venus im koischen Gewande. (Zu Seite 92.)

Athen. 12, 554; vgl. Alciphr. ep. I, 39, der auch die Schönheit der Grübchen auf den Hinterwangen [γελασῖνοι] rühmt.) Den Anfang zu solcher Vergötterung des Hetärenwesens hatte freilich Praxiteles selber gemacht, indem er nicht blofs Hetären zu Modellen seiner Göttinnen verwendete, sondern auch das vergoldete Bild der Phryne in Delphi als Weihgeschenk neben den Statuen von Göttern und Königen aufstellte; s. Overbeck, Schriftquellen N. 1269—1277.

Neben der höchsten Steigerung des sinnlichen Effektes durch völlige Nacktheit aber erhielt sich durch alle Jahrhunderte die Darstellung der ganz und der halbbekleideten Aphrodite. Als eine Schöpfung der alexandrinischen Epoche und als ein Zeichen der Reaktion gegen den Hetärenkultus haben wir wohl eine oft wiederholte und namentlich in der römischen Kaiserzeit beliebte Auffassung der Aphrodite zu betrachten, welche den Liebreiz einer gereiften weiblichen Schönheit mit der züchtigen Verhüllung einer ehrbaren Ehefrau vereinigt. Diese bisher meist als Venus Genetrix bezeichnete Göttin erhält einen mehr matronalen Charakter und vollere Formen, welche durch den durchsichtigen Seidenstoff des koischen Gewandes hindurchschimmern und dem Künstler eine neue lohnende Aufgabe stellen. Der einfache Chiton ist gürtellos (*zona soluta* nach der Heirat), die linke Brust entblöfst; in der linken Hand hält sie den Apfel, während die rechte das Obergewand über die Schulter zieht, zum Zweck sorgfältigerer Verhüllung. Nicht selten liefsen sich Kaiserinnen und vornehme Frauen so abbilden; daher die Köpfe öfters Porträte sind. So auf einer Bronzemünze der Kaiserin Sabina bei Wieseler II N. 266 (263 a). Der Apfel ist allgemeines Liebessymbol, vgl. Aristoph. Nub. 997; den Gestus beschreibt Aristaenet. I, 15: τῆς ἀμπεχόνης ἄκροις δακτύλοις ἐφαπτομένη τῶν κροσσῶν und erklärt ihn als Zeichen der Scham. Hiernach ist die im Louvre befindliche Statue, welche wir nach Bouillon Mus. I, 11 geben (Abb. 98), mit dem Apfel in der linken Hand richtig ergänzt. Der Typus des Kopfes zeigt (wo er zugehörig) eine rundliche Form und meist eine Neigung nach der linken Seite; die Haare umrahmen wellig das Gesicht und sind schlicht gescheitelt, ohne Stirnkrone und Locken. Der Gesichtsausdruck hat wenig Erhabenes, der schmachtende Blick der Augen wird vermifst, ebenso wie das Lächeln des Mundes. Eine ähnliche Statuette in Dresden, welche sich auf den Priapos lehnt, gilt für ein Bittgeschenk um eheliche Nachkommenschaft. Höchst charakteristisch für römische Zustände aber und zugleich für den damit verbundenen frivolen Mifsbrauch der Kunst ist eine vollkommen gleich gekleidete Statue im Louvre (abgebildet bei Wieseler II N. 265), welche nach der gewöhnlichen, allerdings jetzt bezweifelten Erklärung ihren Fufs auf ein Embryon in der Hülle setzt, und um keinen Zweifel über den Sinn aufkommen zu lassen, dem winzigen Eros, der neben ihr auf der Säule sitzt, die Schwingen ausgerissen hat und sie in der Hand hält; — also eine Empfehlung des abortus für Hetären; vgl. über die Sitte Ovid. Amor. II, 14.

Einen ganz anderen, gewissermafsen heroischen Charakter atmet eine Anzahl von Venusbildern, welche nur an der unteren Hälfte des Körpers bis eben über den Schofs mittels eines umgeschlungenen Obergewandes bekleidet sind und meistens den einen Fufs auf eine kleine Erhöhung aufstützen. Sie zeigen besonders kräftige und feste Körperformen, in den Zügen Stolz, Hoheit, Selbstbewufstsein. Diese Bildung ist offenbar aus der Vorstellung einer strengen Urania abgeleitet; sie vergegenwärtigt eine herrschende Göttin, welche milden Feldherren und gnädigen Siegern hold ist und selbst den Kriegsgott sich unterthan gemacht hat (vgl. »Ares«). Diese gewöhnlich Venus Victrix genannte Aphrodite sehen wir auf einer Münze Cäsars der Colonia Julia in Korinth im Schilde des Mars sich spiegeln. Mehrfach kommt sie auch nackt als grofse Statue vor, das Schwert sich anhängend oder den Helm haltend. Die Stellung der Aphrodite von Melos (s. »Alexandros« mit Abb. 49) widerspricht dieser Haltung nicht; sicher aber ist in dieser Art zu ergänzen die Statue von Capua in Neapel, der beide Arme fehlen und deren gegenwärtige Restauration als falsch anerkannt wird. Die Bespiegelung in Ares' Schilde erwähnt schon Apoll. Rhod. I, 745.

Zu der Klassifikation und Benennung unseres ansehnlichen Vorrats von Darstellungen der Aphrodite aus römischer Zeit, welche besondere Schwierigkeiten bietet, hat wertvolle Beiträge geliefert die Abhandlung von Wissowa (de Veneris simulacris Romanis Vratisl. 1882), deren Resultate hier kurz zu berühren sind. Zunächst scheint sicher, dafs von den eigentümlichen Formen der römischen Venus, also der Murcia, Cluacina, Libitina, welche man später der griechischen Aphrodite gleichzustellen beliebte, nichts Erkennbares übrig geblieben ist. Von der Gestalt der Venus Erucina, welche die Römer im ersten punischen Kriege kennen lernten, enthielt der durch Fabius Cunctator im Jahre 217 errichtete Tempel an der porta Collina (Liv. 22, 9, 8; 23, 30, 13; 31, 9) eine Nachbildung (ἀφίδρυμα Strab. VI, 2, 5): nach Münzen thronte sie langbekleidet, geschmückt mit Diadem und Halsband, in der Rechten die Taube, Amor neben ihr stehend oder auf sie zufliegend (Cohen méd. cons. XIII Considia 1); vgl. Ovid. rem. am. 549. Auf dieselbe Erucina scheinen auch bezogen werden zu müssen die Bilder auf den Münzen der Geschlechter Memmia (welches sich vom Troer Mnestheus herleitete, Verg. Aen. V, 117)

und Julia, wo die Göttin auf dem Zweigespann fährt, auf ersteren vom fliegenden Amor gekrönt, auf letzteren von zwei Amoren gezogen; Cohen méd. cons. XXVII Memmia 2, 3. XX Julia 4. Eine Bestätigung dieser Vorstellung hat man gefunden in Hor. Carm. I, 2, 33 *sive tu mavis, Erycina ridens, quam Jocus circumvolat et Cupido*, auch bei Ovid. Fast. IV, 1 *geminorum mater amorum*. — Die von Sulla, der sich selber Felix nannte und dies mit ἐπαφρόδιτος übersetzte (Appian. b. civ. I, 97; Plut. Sull. 34) hochverehrte Venus Felix, die er an das Siegeszeichen bei Chäronea (vielleicht) malen liefs (Plut. Sull. 19), ist als eine Herrscherin ähnlich wie Fortuna und Felicitas zu denken. Einen Nachklang von ihr mit leiser Modifikation finden wir in der von seinen Soldaten bevölkerten Kolonie Pompeji auf nicht wenigen Wandgemälden: stehend, vollbekleidet, mit dem Diadem (oder der Mauerkrone als Stadtgöttin) auf dem Haupte; ihr linker Arm stützt sich auf ein grofses Ruder und hält ein Scepter, die rechte Hand hebt den Ölzweig, das Sinnbild des Glücks (Verg. Aen. VI, 230); neben ihr ein Amor, der gewöhnlich den Spiegel hält. (Ein Bild im Art. »Lares«. Dahin gehören auch die bei Wieseler, Denkm. II, 932—934 Tyche genannten Figuren.) — Die Aphrodite νικηφόρος, welche in Kleinasien, hauptsächlich in Smyrna und Pergamon, verehrt wurde, verpflanzte Pompejus als Venus Victrix nach Rom und gründete ihr einen Tempel neben seinem Theater. Über ihre Gestaltung wissen wir nichts, können auch aus Kaisermünzen nichts schliefsen, da die hier erwähnten Beinamen später ganz ohne Unterscheidung den verschiedensten Venusbildern zugeteilt werden, wie Wissowa a. a. O. S. 21, 26 nachweist.

Über Venus Genetrix, welcher von Cäsar als der Ahnin des julischen Geschlechts (Dio Cass. 43, 22: ὡς ἀρχηγέτιδος τοῦ γένους αὐτοῦ οὔσης, vgl. die Schilderung Lucret. I, 1—30) ein Tempel gegründet wurde, s. »Arkesilaos«. Von dem Bilde derselben läfst sich eine ungefähre Vorstellung gewinnen aus einer Münze des Cordius Rufus (hier, Abb. 99, nach Cohen méd. cons. XIV Cordia 1).



99

Die Bekleidung besteht aus langem Chiton und einem Mantel, der von rechts nach links vorn über den Leib gezogen (und über die linke Schulter genommen war); in rechter Hand hält sie eine Wage (freier Zusatz), in der linken ruht das Scepter, auf die Schulter stützt sich Amor, »welcher der Göttin die Verbindung mit Anchises empfiehlt«. Diese Erklärung seiner Anwesenheit wird allerdings unterstützt durch das Relief Art. »Anchises«, und Stellen wie Hor. Carm. IV, 15, 32; Carm. Sec. 50. Übrigens kommt ein Amor auf der Schulter auch sonst und früher vor; z. B. Gerhard, Ges. Abhandl. Taf. 30, 1.

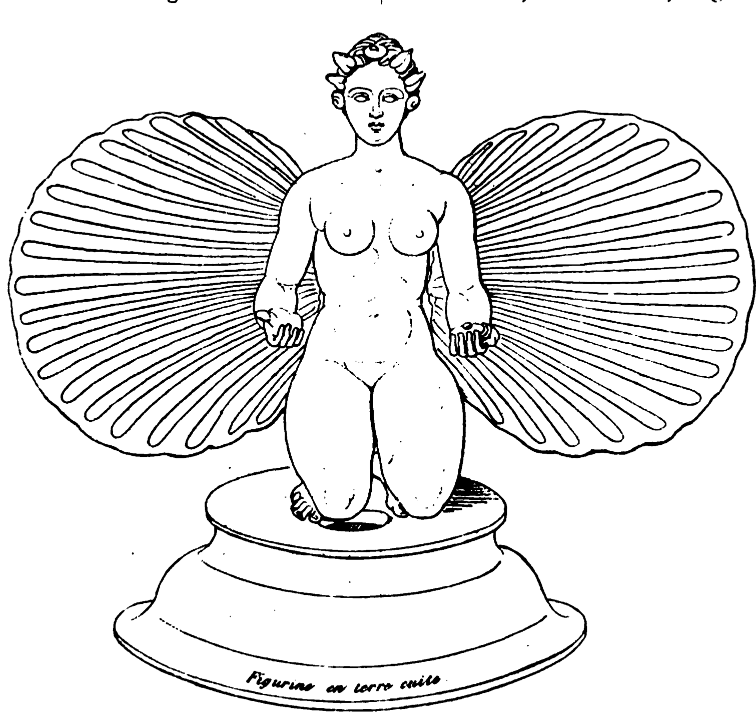
Der Statue des capitolinischen Tempels der Erucina soll ein auf Kaisermünzen bis Hadrian vielfach erscheinender Typus der Venus Victrix entsprechen, welcher die nur mit dem *pallium* um die Hüfte bekleidete Göttin mit dem linken Arm auf einen Pfeiler sich stützend darstellt, so dafs sie dem Beschauer mit der rechten Seite gegenüber steht; rechts hält sie den Helm, links die Lanze. Wir geben eine Gemme (Abb. 100) nach Hirt, Bilderbuch Taf. VII, 11, welche den Typus erkennbarer darstellt als die Münzen.


100

Die absonderliche Stellung an dem Pfeiler, welche nach Wieseler, Alte Denkm. II, 272 »sichere, behagliche Ruhe« bezeichnet, als die habituelle Haltung der Securitas, deutet nach Wissowa auf eine ursprüngliche Gruppierung mit Mars, »dem sie die Waffen übergeben will«. Vielleicht aber sind auch die Attribute des Kriegsgottes der Liebesgöttin hier nur im allegorischen Sinne beigelegt.

Die aus dem Schaume des Meeres auftauchende Göttin konnte eigentlich kein Gegenstand der Plastik sein, dennoch gibt es neben Gemälden (z. B. Mus. Borb. I, 33) eine Anzahl schöner Terrakotten, welche sie in Halbfigur unter der Brust von Wellen umspült zeigen; das Haupt ist reich gelockt, in die Haare sind Wasserrosen geflochten, darüber ein hoher korbähnlicher Aufsatz (κάλαθος). Arch. Ztg. XXXIII, Taf. 6, 7. Besonders schön Millin mon. ined. II, 28, zu vergleichen die Schilderung Apoll. Rhod. III, 45. Selbst das Relief des Phidias am Throne des olympischen Zeus, wo Eros die aus dem Meere aufsteigende Aphrodite in seine Arme nahm, (Ἔρως ἐστὶν ἐκ θαλάσσης Ἀφροδίτην ἀνιοῦσαν ὑποδεχόμενος) will man in einer kleinen schönen Platte von vergoldetem Silber und danach auch in einer Bronzegruppe wiederfinden; s. Gazette archéolog. 1879 S. 171 ff. Eine zierliche Erfindung, doch auch nur für Kleinkunst geeignet, ebenfalls Thonfigur (hier, Abb. 101, nach Clarac Musée 605, 1343) ist Aphrodite vor der Muschel knieend, deren Schalen wie Flügel auseinander schlagen, um die kostbare Perle in die Welt zu entlassen. (Sie hat, entgegen dem Anschein der Abbildung, das Haupt mit einer Strahlenkrone umzogen und hält in der Linken eine Schale.) Ähnliches bei Stephani Compte rendu Petersb. 1870 bis 1871 in den Vignetten. Bouillon III, basr. I, 2, 3.

In der Muschel sitzend mit Eros zur Seite und einer Taube auf der Hand, als Körper einer Lekythos bei Jahn, Sächs. Ber. 1853 Taf. I. Derselbe erinnert an Tibull. III, 3, 24 *et faveas concha, Cypria, vecta tua;* Stat. Silv. I, 2, 117, III, 4, 4. Auf Sarkophagen wird sie häufig so von Meerdämonen geleitet, vgl. Braun, Zwölf Basreliefs Blatt 13: in der Mitte Aphrodite in einer Muschel emporgehoben von zwei bärtigen Tritonen, auf deren Schwanzspitzen spiegelhaltende Eroten stehen; links die Enthauptung der Gorgo, rechts die Befreiung der Andromeda; also eine Zusammenstellung, welche der Verstorbenen in symbolischen Rätseln nach Überwindung der Schrecknisse des Todes Errettung und seliges Leben verheifst. Ähnliches Benndorf, Lateran N. 296; Gerhard, Ant. Bildw. 100. Schon im Heiligtume des isthmischen Poseidon befand sich an der Basis der Statuengruppe im Relief Aphrodite von der Meergöttin Thalassa emporgehalten, umher die Nereiden, Paus. II, 1, 7. Zwischen Nereiden und Tritonen getragen, auf Seestieren reitend, in der Muschel fahrend, finden wir sie auch auf erhaltenen Kunstwerken, z. B. Clarac Musée pl. 224.



101 Venus in der Muschel. (Zu Seite 93.)

So erscheint denn die Göttin der glücklichen Schiffahrt (ποντία, πελαγία, εὔπλοια, γαληναίη und λιμνησία) sogar vereint mit dem stürmischen Poseidon z. B. auf dem Revers einer Münze der Bruttier, vollbekleidet und mit Schleier auf einem Hippokampen sitzend, Eros auf dem Schofse, ein Füllhorn zur Seite. Eine Statue im Louvre (Clarac Musée pl. 336), wo sie das flatternde Gewand nur um den Unterkörper geschlungen auf einem Schiffsvorderteile steht und sich auf ein Steuerruder stützt, ist nach der ganzen Haltung eher ihr als der Thetis zuzuschreiben. In Knidos verehrte man sie als Euploia, Paus. I, 1, 3. Eine schöne Thonfigur aus Aegina im umgeworfenen Mantel, der nur die linke Brust frei läfst, mit einer Muschelkrone und etwas trüben Zügen, die sich an eine mit Seehundsfell umhängte Satyrgestalt lehnt, wird als Ποντία gedeutet von Stark, Arch. Ztg. 1865 Taf. 200. Auf einem Vasenbilde, wo sie ein *aplustre* in der Rechten und ein Scepter in der Linken hält, dabei grofse Flügel hat und an einem Altare steht, scheint das Opfer für glückliche Fahrt angedeutet zu sein; Welcker, Alte Denkm. III, 248. Eine auf dem Widder sitzende, vielmehr neben ihm schwebende Aphrodite im feinen, besternten Chiton mit einem Obergewande, das sie mit der Rechten über die Schulter zieht, welche man, weil sie über das Meer hinfährt, früher für Helle nahm, weist Flasch, Angebl. Argonautenbilder S. 4 ff. in kyprischen Münzen und an kleinen Denkmälern (Millin G. M. 102, 408) als ποντία nach; vgl. Bernouilli S. 411. — Scherzhaft zu fassen ist ihre Darstellung als Anglerin auf pompejanischen Gemälden, z. B. Zahn III, 55; I, 20, 60.

Aufser den schon erwähnten Attributen der Taube, der Granatblüte, der Schildkröte, dem Bocke (worüber Bernouilli S. 410), dem Delphin, findet sich der Granatapfel (vorzugsweise beim Paris-Urteil, s. Art.), der Hahn (oft von der Taube schwer zu unterscheiden) auf Terrakotten, häufiger der Hase auf ihrem Schofse oder unter dem Sitze oder neben ihr laufend auf Vasenbildern, als erotisches Symbol. Die Sperlinge der Aphrodite bei Sappho aber sind auf Kunstwerken wohl noch nicht nachgewiesen. Dagegen findet sich die vom Schwane emporgehobene Göttin durch Inschrift oder Beiwerk gesichert auf Vasen, Spiegeln und Gemmen, sogar als lebensgrofse Marmorgruppe in Petersburg; vgl. Stephani, C. R. 1863, 65 und 1864, 203. Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. S. 76 ff. Brunn, Supplem. zu Strube Studien S. 14. Auch in der Muschel von Schwänen gezogen (wie bei Horat. Carm. III, 28, 15) als Thonfigur, Bernouilli S. 409. Das Busenband

(κεστός), welches zur Hebung der Brüste dient, legt sie sich um (Wieseler II, 282) oder trägt es in der Hand als Symbol des Liebreizes, auf Sarkophagen, Arch. Ztg. 1866, 261.

Über die Gruppierungen der Aphrodite vgl. namentlich ›Adonis‹, ›Anchises‹, ›Ares‹, ›Eros‹, ›Paris‹, ›Zwölfgötter‹ u. a. Das gesamte Material findet sich zweckmäfsig geordnet und kritisch behandelt in dem Werke von Bernouilli, Aphrodite, ein Baustein zur Kunstmythologie, Leipzig 1873. [Bm]

Apollodoros von Damaskos, Architekt der bedeutendsten Bauten des Kaisers Trajan. Erwähnt werden als solche das Forum des Trajan, das Odeum und das Gymnasium, mit welch' letzterem wahrscheinlich die anderwärts genannten Thermen identisch sind. Ihm besonders scheint die römische Architektur die hohe Blüte zu danken, zu der sie unter der Regierung Trajans gelangte. Unter Hadrian mufste der Künstler seine freimütige Kritik der dilettantischen, architektonischen Versuche des Kaisers mit dem Leben büfsen. Vgl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II, 340 f. [J]

Apollon. Der Lichtgott Apollon war nach allgemeiner Annahme ursprünglich ein Sonnengott; diese Vorstellung ist nicht nur in dem Namen Φοῖβος, der Leuchtende, erhalten (vgl. Plut. orac. def. 42), sondern hat auch in einigen Münztypen nachgewirkt, z. B. denen von Katana bei Wieseler, Alte Denkm. II N. 122 mit dem gleich Strahlen auswallenden Haare. Jedoch trat schon sehr früh in der Entwickelung der mythologischen Idee die konkrete Erscheinung des Tagesgestirns hinter die physikalischen Wirkungen und deren ethische Reflexe ziemlich zurück. Apollon entsendet als Sonnengott seine Strahlen in der Gestalt von giftigen und tötenden Pfeilen gegen seine Feinde (Homer A 53 ἐπῴχετο κῆλα θεοῖο); seinen Verehrern aber ist er weitaus mehr ein abwehrender, schützender (ἀπέλλων nach älterer Form, vgl. Welcker, Griech. Götterl. I, 460) Gott. Auf der flachen Insel Delos sieht man ihn unmittelbar dem Dunkel des Meeres entsteigen; aber er wirkt auch in der tiefen delphischen Schlucht am senkrechten Hang des Parnafs, wo er im Frühjahr die rauschenden und schlangenähnlich zischenden Gewässer bändigt, das Land trocknet und fruchtbar macht, indem er helles Licht ausgiefst, vor dem alles Gewürm sich verkriecht. Den Winter über zieht er sich zurück zu den Hyperboreern, die noch über dem äufsersten Norden hinaus ihre Wohnsitze haben (ins Land der Nacht, wo die im Westen untergehende Sonne weilen mufs); dort gewinnt er in seliger Ruhe neue Kraft zum folgenden Sommerlaufe, während Greife seinen Schlummer hüten, bis die Schwäne, die Lichtvögel, ihn zurückführen. Dann wird der Gott dieser regelmäfsigen Jahresordnung auch zum strengen Hüter der Rechtsordnung, zum Vertreter strafender Rache, gerechter Bufse und sühnender Ausgleichung und, was wichtiger noch für die Kunstvorstellung, zum Sinnbilde der Lebensharmonie, wie sie sich in den musischen Künsten abspiegelt und vorbildlich wirkt, lehrend und sänftigend, das Mafs der Zeit selbst in die Seele des Menschen einpflanzend durch die Töne und ihre Wirkungen. Klang und Glanz bringen ja ähnliche Affekte beim Menschen zuwege, wie schon in den einfachsten sprachlichen Metaphern von reinen und hellen Tönen angedeutet liegt; der Gang der Sonne wird als rhythmische Bewegung gedacht und die Lehre des Pythagoras von der Harmonie der Sphären beruht im letzten Grunde auf der griechischen Volksempfindung. Anderseits hängt wiederum das Prophetentum so innig mit der Sangesgabe zusammen (wie schon die Sprache mannigfach bezeichnet), dafs es fast überflüssig scheint, daran zu erinnern, wie natürlich die Weissagung dem Gotte der lichten Helle und Klarheit zugeteilt wird, dem allschauenden Sonnengotte, dessen grofsartige Stiftung des delphischen Orakels in seiner historischen Gestalt auf Kreta und asiatische Vorbilder zurückzuführen ist. Denn durch das Symbol des Dreifufses dürfte auf die wiederum von der Sonne ausgehende Erdwärme hingewiesen werden, deren schaffende Kraft schon vor den Naturphilosophen geahnt wurde; und der Delphin, das bei sonnenbeschienener Meeresglätte auftauchende Tier, gelangte durch zufälligen Anklang und etymologisch gerechtfertigten Zusammenhang mit dem Namen der delphischen Schlucht (δελφύς, Bauchhöhle) zu gefeierter Bedeutung in der Wirksamkeit des Orakels bei überseeischen Gründungen. — Zahlreiche Bezüge auf alle Seiten altgriechischen Lebens, welche durch Beinamen und Attribute in lokalen Kulten des Apollon ihren Ausdruck fanden und deren monumentale Kunde meist durch Münzen und andre Gegenstände der Kleinkunst vermittelt wird, müssen hier übergangen werden, wogegen die Entwickelung der anthropomorphischen Darstellung des Gottes in den Haupttypen kurz zu skizzieren ist.

Aus ältester Zeit erfahren wir von einem Apollon in Amyklai, der an indische Götterbildungen erinnert, mit vier Ohren und vier Händen (τετράχειρ), vielleicht auch mit vier Füfsen als vollständigem Janus; vgl. die Stellen bei Welcker, Griech. Götterl. I, 473. Als Spitzsäule (κίων κωνοειδής Müller, Dorier I, 299) ist der mehrfach erwähnte Apollon ἀγυιεύς auf den Strafsen zu denken, dem man Rauchopfer brachte; einzelne Münzen und Vasen geben ihn wieder; s. Arch. Ztg. 1852, 144. Eine hermenähnliche Bildung hatte der amykläische Erzkolofs von etwa 30 Ellen (= 15 m) Höhe, für welchen Bathykles einen berühmten Thron errichtete. Nur Hände, Füfse und Kopf ragten aus einem säulenartigen Schafte hervor, den man sich etwa wie das Bild der

ephesischen Artemis (s. Art.) zu denken hat. (Paus. 3, 19, 2: ὅτι γὰρ μὴ πρόσωπον αὐτῷ καὶ πόδες εἰσὶν ἄκροι κὰὶ χεῖρες, τὸ λοιπὸν χαλκῷ κίονι ἐστὶν εἰκασμένον. ἔχει δὲ ἐπὶ τῇ κεφαλῇ κράνος, λόγχην δὲ ἐν ταῖς χερσὶ καὶ τόξον.)

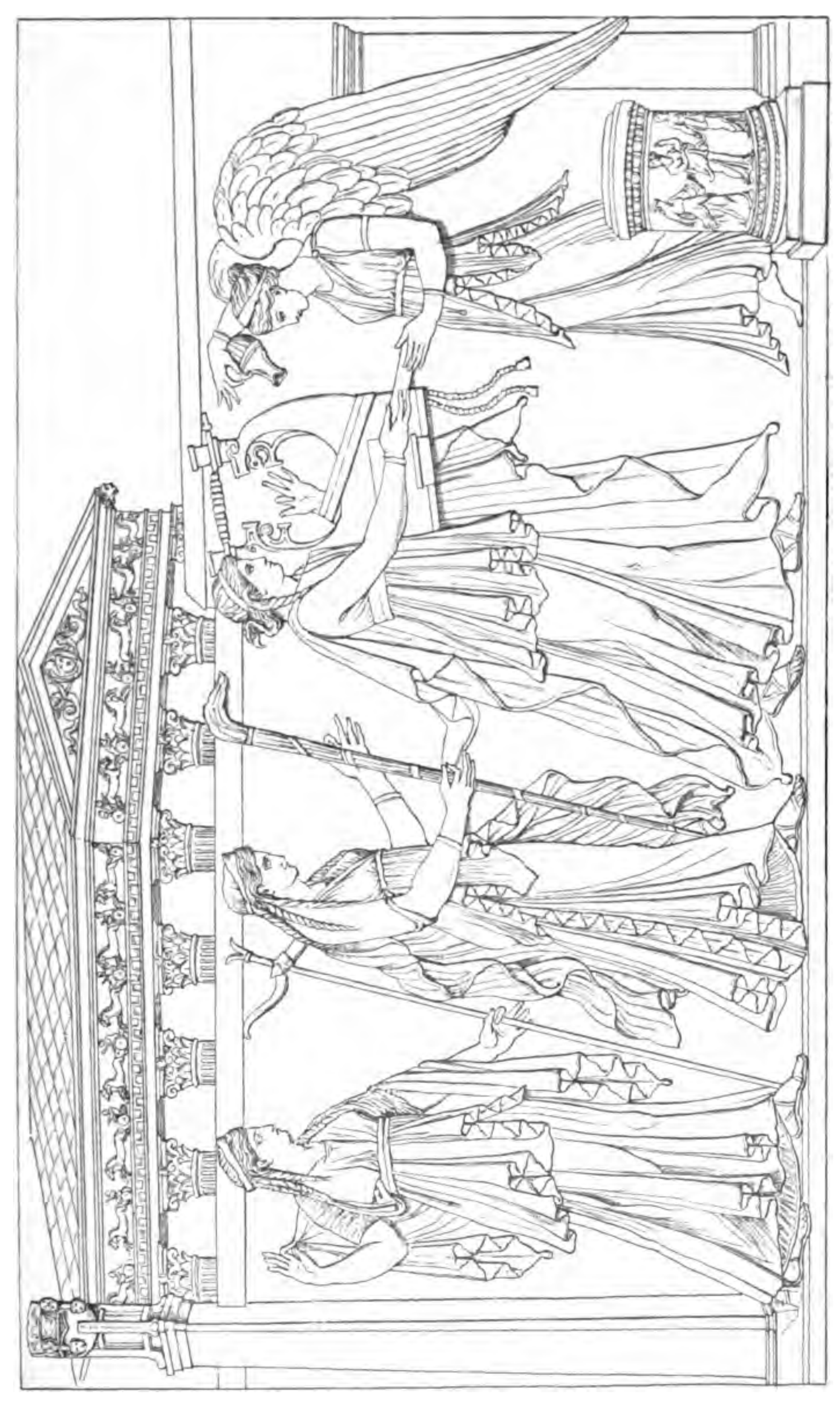
Auch in ältester Kunst wurde Apollon nicht als reifer Mann, sondern jugendlich gebildet; der Bart ist bei ihm sehr selten, z. B. Elite céramogr. II, 15; Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 117, 64. Aber dem kräftigen, untersetzten Wesen der in mehreren ausgezeichneten Exemplaren erhaltenen Werke dieser Epoche (vgl. »Bildhauerkunst, archaische« und daselbst die Abbildungen nebst Beschreibung der Apollonstatuen von Orchomenos, Thera, Tenea) mangelt noch die dem Gotte später verliehene wundervolle Leichtigkeit des Gliederbaues und jugendliche Frische: ein kerzengerader Stand auf beiden Beinen, deren eines nur ein wenig vorgesetzt ist, gemahnt an ägyptische Vorbilder ebenso wie die allgemeinen Proportionen des Körpers, und der Ausdruck des vollen, rundlichen Gesichts ist ein typisches, dem Verehrer Gnade ankündigendes Lächeln. Neben diesen gemeinsamen Zügen aller Werke jener Zeit gehört zur wesentlichen Charakteristik des Apollon die Haarbildung des langgelockten Gottes (ἀκερσεκόμης Υ 39): sorgsam gescheitelt und gekämmt, später auch in zahlreiche Löckchen gedreht und mit einem Bande oder dem Lorbeerkranze zusammengehalten, ordnet sich die Fülle des Haares um die Stirn und fällt nach hinten wellenförmig, aber noch steif und perückenartig bis über den Nacken herab. Indessen läfst sich gerade an Apollons Gestalt, da er (aufser als Citharöde) schon früh in vollständiger Nacktheit erscheint, die allmähliche Entwickelung einer immer freieren und dem Ideal zustrebenden Kunstbildung beobachten, indem alle hervorragenden Künstler an dem vielverehrten Gotte sich versuchten. Unter den Nachbildungen vorphidiassischer Werke ist besonders zu beachten eine Bronze (Specimens of anc. sculpt. I, 12), in welcher man den Apollon Philesios des Kanachos von Sikyon im Didymäischen Heiligtume bei Milet wiedererkennen will (Entstehung kurz vor 494): hiernach zeigte das eherne Tempelbild freier gestaltete, kräftige Glieder, ein volles Gesicht mit ernstem Ausdruck; die linke Hand trägt den Bogen, die rechte steif vorgestreckt eine Hirschkuh. Eine ähnliche Statue, ein Lamm tragend, Gerhard, Ant. Bildw. 11. Auch auf zahlreichen Münzen späterer Zeit erscheinen altertümliche Apollonsköpfe, wohl meist nach Kultusbildern.

Wie schon angedeutet, unterscheidet sich von dem Bogenschützen der zitherspielende Apoll (Apollo citharoedus) durch volle Bekleidung. Wie die Sänger an den Festspielen in Delphi und anderen Orten, trägt er in früherer Zeit den ärmellosen Chiton, der bis auf die Füfse reicht, darüber einen faltenreichen Mantel. So sehen wir den Gott auf einem Vasengemälde alten Stiles (Abb. 102, aus Mon. Inst III, 44) in dem mit Troddeln und Besatz verzierten



102 Apollon, altertümlich.

aber hier noch straff angezogenen Gewande die fast zu schwere siebensaitige Zither mit den Fingern der linken Hand und dem Plektron schlagen; in dem wenig geistvoll geratenen Gesichte hat der Künstler sich bemüht, das Lauschen auf die eignen



103 Apoll als Sieger im Gesang in Delphi. (Zu Seite 98.)

Töne auszudrücken. — Einen vorgeschritteneren Stil zeigt eines jener oft wiederholten Reliefs, deren berühmtes Original jetzt wohl allgemein als ein Votivbild für den Sängersieg in den pythischen Spielen gefaſst wird. Welcker, Alte Denkm. II, 37—57 (dessen Taf. II, 3 wir in Abb. 103 wiedergeben) führt sehr fein aus, wie der Künstler dem siegreichen Sänger seinen stets siegreichen Gott (vgl. ›Marsyas‹) substituiert, welchem Nike selber den Weihetrank zur Spende und zur Erquickung reicht. Der pythische Wettgesang datiert von der ältesten Zeit (Paus. 10, 7, 2); Terpander war viermal als Sieger aufgezeichnet (Plut. mus. 4) und der Homerische Hymnus auf den pythischen Apollon läſst den Gott selbst in diesem Aufzuge sein delphisches Heiligtum betreten, v. 336: ἦρχε δ'ἄρα σφιν ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων, φόρμιγγ' ἐν χείρεσσιν ἔχων, ἐρατὸν κιθαρίζων, καλὰ καὶ ὕψι βιβάς· οἱ δὲ ῥήσσοντες ἕποντο Κρῆτες πρὸς Πυθὼ καὶ ἰηπαιήον' ἄειδον κτλ; er ist also Ur- und Vorbild für seine Sänger. Den zitherspielenden, häufig in etwas geziertem Tanzschritt auf den Fuſsspitzen dahinschreitenden (καλὰ καὶ ὕψι βιβάς) Gott begleiten die Schwester Artemis mit Köcher und Fackel und die Mutter Leto mit dem Scepter, indem sie voll Stolz auf den Sohn blickt (wie im Hymn. Apoll. Del. 12: χαίρει δέ τε πότνια Λητώ, οὕνεκα τοξοφόρον καὶ κάρτερον υἱὸν ἔτικτεν und Apoll. Pyth. 26 ff.). Hinter einer Mauer erblicken wir das delphische Tempelgebäude, zwar mit Willkür behandelt; denn statt dorischer Säulen sehen wir korinthische; auch das Medusenhaupt zwischen geflügelten Meerweibern im Giebelfelde und ebenso das Wagenrennen am Friese stimmen nicht mit den sonstigen Nachrichten und zeugen für späte Entstehung der altertümelnden Kopie; aber wirklich befand sich das Theater, in dem die Wettkämpfe gehalten wurden, neben der den Tempel einschlieſsenden Mauer; Lucian. adv. indoct. 9; Paus. 10, 32, 1. Hinter Nike steht auf diesem Exemplare ein Altar mit den tanzenden Horen, auf anderen eine Säule mit dem Apollonbilde (ἐπὶ κίονος ἄγαλμα ἀρχαῖον Paus. 2, 17, 5), eine unanstöſsige Naivetät alter Kunst nicht minder als der Dreifuſs auf der Säule links hinter Leto, welcher ebenfalls als das Weihgeschenk eines früheren Sängers zu denken ist.

In der Darstellungsweise dieser archaisierenden Reliefs zeigt sich aber schon der Einfluſs der jüngeren attischen Schule, deren Meister Skopas und Praxiteles auch die Verkörperung Apollons auf den Gipfel der Idealität hoben. Unter ›Praxiteles‹ wird der Apollon σαυροκτόνος dieses Meisters behandelt, dessen mythologische Bedeutung (s. Welcker, Alte Denkm. I, 406) für die Erklärung der Skulptur unerheblich ist. Gleichzeitig schuf Skopas sein grandioses Ideal des zitherspielenden Apollon, welches auch die Römer so entzückte, daſs Augustus die Statue in den palatinischen Tempel versetzte, durch welchen er seinem Schutzgotte für den Sieg bei Actium dankte; Plin. 36, 25. Kaiserliche Münzen geben das Bildnis wieder, besonders unter Nero, der selbst sein Kostüm (*habitum citharoedicum* Sueton. Ner. 25) nachahmte. Ein Abglanz des Prachtwerkes ist uns in einer vaticanischen Statue (wir geben sie in Abb. 104 nach Photographie) erhalten, gefunden zusammen mit neun Musen in der Villa des Cassius bei Tibur. (Einer späteren Epoche gehört das Original der früher so genannten barberinischen Muse in der Münchener Glyptothek N. 90.) Diesen palatinischen Apoll feiern häufig die augusteischen Dichter, z. B. Propert. III, 29, 15: *inter matrem* (die nach Plin. 36, 24 ein Werk des Praxiteles war) *deus ipse interque sororem* (von Timotheos Plin. 36, 32) *Pythius in longa carmina veste sonat.* Als Traumbild beschreibt ihn Tibull. III, 4, 23—40, besonders in den Versen: *ima videbatur talis illudere palla: namque haec in nitido corpore vestis erat — artis opus rarae, fulgens testudine et auro pendebat laeva garrula parte lyra.* Vgl. auch Ovid. Amor. I, 8, 59; Metam. XI, 165. (Auf unsrer Statue ist an der Innenseite der Kithar das Reliefbild des zur Schindung an den Baum gefesselten Marsyas, vgl. Art., bemerkenswert.) In der etwas theatralischen Stellung, welche freilich hier am Platze ist, noch mehr aber in der Haltung des Kopfes und den Gesichtszügen drückt sich Schwung und edle Begeisterung auf unnachahmliche Weise aus, während die schön geschwungenen Falten des Festgewandes die feierliche Stimmung und die erhabenen Gesänge des Gottes zu malen scheinen. Die Höhe der Auffassung dieser Statue tritt erst recht hervor, wenn man die vielen nackten und halbnackten Bildungen des zitherspielenden Apoll vergleicht, welche zum Teil sehr schön, aber für den Gott fast zu stark schwärmerische Hingebung und süſse Versunkenheit zeigen. Auch die weiche, ins Weibliche spielende Bildung der schwellenden Glieder durfte nur in der Umhüllung angedeutet werden; sie entspricht der Fülle der Gefühle, welche den Sänger bewegen.

Die groſse Menge der sonst erhaltenen Apollonstatuen geben den Charakter wieder, welchen Praxiteles seinem Sauroktonos aufgeprägt hatte: eines Epheben von schlanker Bildung, Kraft und Zartheit der Glieder vereinigend, zwischen Hermes und Dionysos die Mitte haltend. Der Ausdruck des schönen Ovals des Kopfes, welches durch den Aufsatz des Krobylos (s. ›Haartracht‹) häufig noch verlängert wird, zeigt geistige Anregung, doch mit Vermeidung einer Denkerstirn. Die Stimmung geht durch alle Variationen eines klaren, erhabenen und selbstbewuſsten Sinnes bis zu der göttlich hohes Siegergefühl atmenden Statue im Belvedere des Vatican

(welche in einem besonderen Artikel hier unten behandelt wird), und anderseits sinkt das Ideal des Gottes auch wieder oft zu einer spielenden und fast genrehafte Naivetät zeigenden Knabengestalt herab, aller Feierlichkeit und Würde bar. Die Zither ist hier nur mehr das Symbol friedlicher Heiterkeit; Pfeil und Bogen erscheint als harmloses Spielzeug. So schon beginnend im Sauroktonos, noch mehr aber im weltberühmten Apollino in Florenz (dessen Abb. 105 nach Photographie), der nicht vom ernsten Bogenkampfe, sondern nur von den Anstrengungen der Palästra ausruht.

Nach Lucian, Anach. 7, stand ein ganz ähnliches Bild im Lykeion, dem athenischen Gymnasium: τὸ ἄγαλμα ὁρᾷς, τὸν ἐπὶ τῇ στήλῃ κεκλιμένον, τῇ ἀριστερᾷ μὲν τὸ τόξον ἔχοντα, ἡ δεξιὰ δὲ ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς· ἀνακεκλασμένη ὥσπερ ἐκ καμάτου μακροῦ ἀναπαυόμενον δείκνυσι τὸν θεόν. (Daher die aus Mifsverstand hervorgegangene Benennung eines lykischen Apollon). Die künstlerische Feinheit des Werkes schildert E. Braun, Vorschule d. Kunstm. S. 25: »Dadurch, dafs bei der Stellung, die vom Künstler zur Veranschaulichung behaglicher Ruhe gewählt ist, alle Muskeln des Leibes in eine ganz eigentümliche, nur in entgegengesetzter Richtung verlaufende Spannung geraten, wird die vielfach gegliederte Lebenskraft und die Gelenkigkeit des zarteren Alters schärfer hervorgehoben, als dies selbst bei Schilderungen der heftigsten



104 Der palatinische Apoll. (Zu Seite 98.)

Bewegung möglich ist. Die Linien aber, welche die verschiedenen Teile des Leibes begrenzen, zeigen so lieblich harmonische Schwingungen, dafs man



105 Apollino. (Zu Seite 99.)

Akkorde der anmutreichsten Musik zu vernehmen, aus dem Reiche der Töne aber plötzlich in die Körperwelt versetzt zu sein meint. Wir erblicken den Gott in seinem Wachsen; er reift seinem hohen Berufe entgegen, der sich bald in doppelter Weise offenbaren wird. Die Pfeile der Todesvernichtung und die versöhnenden Klänge der Leier sind beide seinen Händen anvertraut. Zorn und gnadenreiche Milde finden sich kaum in einem anderen Göttercharakter so nahe bei einander, wie in dem seinigen. Auch in unserem Marmorbilde, welches zu den auserlesenen Kostbarkeiten der Florentiner Tribuna gehört, begegnet sich eine anmutige Nachlässigkeit der ganzen Stellung mit einer Festigkeit des Wollens, das sich in den sicheren Blicken, die er vor sich hersendet, offenbart, in wunderbarem Kontrast.«

So fafsten denn die jüngeren Künstler die Macht des Apollon als eine innerliche Wirkung seiner geistigen Persönlichkeit auf, die kaum der dahin deutenden Attribute bedürfte. Die Aegis, deren er sich bei Homer bedient, trägt er selten auf Kunstwerken, seltener noch das Schwert (obwohl χρυσάωρ genannt), wohl nie vollständige Rüstung mit Panzer und Helm. Die Bekämpfung des Drachen Python durch Pfeilschüsse stellte der Bildhauer Pythagoras von Rhegion in einem bedeutenden Werke vor, Plin. 34, 59; die Gruppe wird mit Wahrscheinlichkeit in Münzen von Kroton erkannt (Wieseler, Denkm. II, 145), wo zwischen Apollon und der sich hoch aufringelnden Schlange ein mächtiger Dreifufs steht, um den Schützen und sein Ziel in angemessener Art zu trennen. Eine gröfsere Rolle spielt der Dreifufsraub, worüber im Art. »Dreifufs«. Seine Liebesverhältnisse mit Nymphen sowohl wie mit schönen Knaben sind verhältnismäfsig selten dargestellt; die Verwandlung der Daphne kommt als Statue nur einmal (Villa Borghese in Rom) vor; Fragmente im Lateran, Benndorf N. 412. Überhaupt ist Apollon vor allen die (in unserm Sinne) sittlichste Göttergestalt der Griechen, dem Unziemliches nachzusagen selbst die Komiker sich selten getraut haben. Dennoch findet sich auch der Apollonskopf mit jenem Zuge ergreifender Sentimentalität, man möchte es eine Weltschmerzphysiognomie nennen, welche besonders einzelnen Seedämonen aus der Schule des Skopas anhaftet und wofür die Erklärung nicht sowohl in einem besonderen mythologischen Bezuge (man hat bei Apollon an die Trauer über Hyakinthos gedacht) zu suchen ist, als in der Stimmung des Künstlers und dem Reize, welchen die Darstellung unendlicher Wehmut ausübt. Unbewufst besingt in diesen Gestalten das hinsterbende Griechenvolk seine eigne Götterdämmerung. Der aus Panofka, Cabinet Pourtalès pl. 14 bekannte, hier in Abb. 106 nach Photographie vom Gipsabgufs wiedergegebene Kopf teilt die Wendung des Halses und den Haarputz mit der belvederischen Statue, steht aber sonst in stärkstem Gegensatze zu dieser. Mangel an Kraft in den weichen Formen des Untergesichts und das sehnsüchtig schmerzliche Aufziehen der Augenbrauen

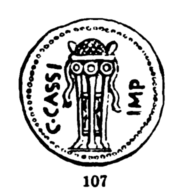
verraten ein Vorwiegen des zarteren Seelenlebens; mädchenhaft mutet die künstlich verengerte Stirn an, in welche die Löckchen sich herabringeln; aus den übervollen, verschwommenen Augen scheinen Thränentropfen hervorquellen zu wollen.

[›Die Urteile über den Ausdruck des Kopfes und dessen Entstehungszeit stimmen keineswegs überein. Nach Zoega ist jener ‚voller Milde' und zeigt zugleich etwas, ‚das sich dem bakchischen Enthusiasmus nähert'. Wagner hebt die ‚finstere, strenge Miene' hervor. Hirt versetzte wegen ‚der Schärfe des Stiles' das Werk in das Zeitalter des Phidias. Ähnlich urteilen H. Meyer, der zuerst eine ‚Kopie eines besseren Originals von hohem Stile' erkannte, Panofka, welcher zuerst ein Bronzeoriginal vermutete, und Dubois. Nach Benndorf ist der Kopf mit seinem Ausdruck von ‚sanftem Ernst' und der ‚Ruhe eines stillen Gefühls von Mitleid und leiser Trauer', vor jener ‚merkwürdigen Wendung zum Sentimentalen' ungefähr von der Zeit Alexanders d. Gr. an undenkbar. — Helbig ist der Ansicht, daſs die Formen dieses Kopfes, ‚dessen Züge geradezu schmerzerfüllt erscheinen', vor allem die tiefe Einsenkung zwischen Nase und Augen, im ganzen der Kunstweise der zweiten attischen Schule entsprechen und der Typus als solcher daher dieser zuzuschreiben sein werde, die Stimmung aber, welche in dem Antlitze zu Tage trete, innerhalb der Kunst vor Alexander ohne irgend welche Analogie sei. — Schon früher hatte ich die Ansicht ausgesprochen, daſs das nicht originale Werk auf die Schule des Skopas zurückzuführen sei. Für die Ausführung desselben nach Alexander kann auch die Behandlung des Haares veranschlagt werden.‹ Wieseler zu Apollon, Denkm. II, 123.] Man vergleiche den ähnlichen Kopf Mon. Inst. X, 19.


106 Apollon Pourtalès. (Zu Seite 100.)

Von den vielen, ursprünglich lokalen Attributen Apollons, welche weitere Geltung erlangten, ist die Palme auf Delos zu nennen, welche Leto bei der Geburt umfaſste; bei der Epiphanie des Gottes ist sie Kennzeichen des Ortes. So fliegt Apollon, von einem Schwane getragen, lorbeerbekränzt und die Zither spielend auf einem Vasenbilde heran (Tischbein anc. vases II, 12); delische Jungfrauen erwarten ihn mit Zitherspiel und Tanz; ein Satyr mit Thyrsusstab, der ihm eine Binde reicht, soll hier nur lebendige Andeutung der Festlust geben. Der Schwan sitzt auch zu Füſsen des Sängers Apollon. In Delphi tritt natürlich der Lorbeer für die (südlichere) Palme ein, dazu der Dreifuſs und der Omphalos, das geschickteste Zaubermittel einer diplomatischen Priesterschaft. Der Nabelstein, ursprünglich wohl das Sinnbild des Gottes selbst, halbeiförmiger Gestalt, wird zum geweihten Bätyl, das man mit Öl begieſst und mit einem Netze von Wollbinden (ἀγρηνόν Hesych.) umhängt. Apollon sitzt auf oder an ihm, auch wohl daneben die pythische Schlange, so z. B. Wieseler, Alte Denkm. II N. 137, wo das Fell eines geopferten Widders darüber gebreitet ist (ein Διὸς κώδιον), der Gott also als Sühn- und Heilgott erscheint. In dieser Beziehung sind typisch die Vorstellungen der Orestes-Sage (s. Art.). Anderseits wird auch der Dreifuſs zum Sitze des Gottes, dessen altertümliche Form als heiliges Gefäſs der Veränderung nicht unterworfen ist. Ursprünglich für den Gebrauch der Küche bestimmt, als Braukessel (ἐμπυριβήτης), wird er für den Tempelgebrauch in Delphi zweckmäſsig umgestaltet, daſs die Pythia darauf sitzen kann (O. Müller in Böttigers Amalthea I, 124), daher die auf Kunstwerken abgebildeten Dreifüſse für die Küche unbrauchbar sind und nur als heilige Schaugeräte gelten können. Sie enthalten im oberen Teile einen beweglichen Einsatz (ἠχεῖον genannt, lat. *cortina*, ein Wort, welches die alten Erklärer sehr plagte), darüber einen Deckel (ὅλμος), auf welchem die orakelgebende Pythia saſs; s. Hermann, Gottesd. Alt. § 40, 10. Eine einfache Darstellung mit der

cortina auf der hier (Abb. 107) folgenden römischen Münze (Cohen méd. cons. pl. XI Cassia 10) zeigt ihn mit Wollenbinden umhangen. Auf Vasenbildern, Münzen und sogar statuarisch erscheint nun mehrfach Apollon selbst auf dem Dreifuſs sitzend, sogar auf einem geflügelten Dreifuſse, der über das Meer fährt, wie wir dies auf einer schönen Hydria des gregorianischen Museums im Vatican finden (Abb. 108 aus Elite céramogr. II pl. 6). — Auf dem Dreifuſse, der kaum die Hauptbestandteile zeigt (die Ringe, welche zum Tragen dienen, sind hier als Sitzlehne behandelt), aber mit groſsen Flügeln versehen ist, schwebt Apoll mit Ärmelchiton und Mantel bekleidet, lorbeerbekränzt, Köcher und Bogen zusammengebunden auf dem Rücken tragend, die Zither mit der Linken rührend über die Fluten des Meeres dahin. Delphine schieſsen vor und hinter ihm in die Wellen, eine Anspielung auf seinen Beinamen Delphinios (vgl. Hymn. Hom. Apoll. Pyth. 222 ff. 316 ff.). Es ist wohl keine Frage, daſs hier das Orakel des Gottes als Kolonien gründend und aussendend gedacht wird. Apollon ist zwar mit den ihm eigentümlichen Waffen gerüstet, aber die Harmonien der Zither genügen zu glücklicher Fahrt; ihre Rhythmen (νόμοι) sind ja zugleich die Normen der staatlichen Ordnung. So schwebt auch der mythische Gründer von Tarent auf dem Delphine (nach Geheiſs des Apollon) übers Meer, auf Münzen, und gab vielleicht Anlaſs zur bekannten Arionsage.



107


108 Apoll auf dem Dreifuſse segelnd.

Der dem Apollon geheiligte Greif, eine geflügelte Roſsgestalt, aber mit Löwenkrallen und Adlerkopf, der eine zackige Mähne und einen scharfen krummen Schnabel zeigt, findet sich oft zu seinen Füſsen an Statuen, dient ihm auch als Wagengespann oder Reitpferd, kommt aber (auſser in der Sage vom Kampfe mit den Arimaspen) meist nur in dekorativer Verwendung vor; Welcker, Alte Denkm. II, 73; auf einer Vase Arch. Ztg. 1856 Taf. 86, 87. Zu den seltener erwähnten Attributen zählt das Reh, das aber sehr häufig auf archaischen Vasenbildern vorkommt, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 26 als Ausdruck des vom Lichtgott überstrahlten Sternenhimmels wegen Orph. fig. 7, 15: αὐτὰρ ὕπερθε νεβροῖο παναιόλου εὐρὺ καθάψαι δέρμα πολύστικτον θηρὸς κατὰ δεξιὸν ὦμον, ἄστρων δαιδαλέων μίμημ' ἱεροῦ τε πόλοιο.

Von den Altären Apollons, welche mit seinen Attributen geschmückt zu sein pflegen, haben wir S. 57 (Abb. 60) einen abgebildet. Ein hervorragender Thron des Gottes in Lansdowne abgebild. Mon. Inst. V, 28 vgl. Annal. Inst. 1851, 117.

Anstatt des Kampfes mit dem Drachen Python, der bildlich nur auf Münzen vorzukommen scheint, geben wir in Abb. 109 ein Vasenbild nolanischen Stiles (rotfigurig) nach Elite céramogr. II, 1, worauf Leto mit den beiden Kindern vor dem Ungeheuer fliehend erscheint. Die Variation der Sage, nach welcher Leto von Chalkis kommend in dem Felsenthale von Delphi dem Angriffe des Drachen ausgesetzt wird und mit Mühe hinter der heiligen Platane Schutz findet, erzählt Klearchos bei Athen. XV, 701; eine Erzgruppe in Delphi nahm darauf Bezug. Von Euphranor erwähnt Plin. 34, 77 eine berühmte Gruppe: *Latona puerpera Apollinem et Dianam infantes sustinens*, vielleicht in derselben Situation; spätere Münzen von Ephesos u. a. haben die Scene ebenfalls erhalten, welche danach also beliebt war. Auf unserem Bilde erinnern die höchst einfach getürmten Felsen und der in gewaltigen Ringen sich aufbäumende Drache an Bilder vom Kampfe des Kadmos. Mit Letos Erschrecken kontrastiert sehr schön die Unbefangenheit der Kinder, welche ohne Arg die Hände nach dem Untiere ausstrecken. Artemis ist von dem Bruder durch kleine Ohrringe und den Haarputz (κεκρύφαλος) unterschieden.

Andre Bilder Apollons finden sich unter »Marsyas«, »Thamyris«, »Hermes«. Clarac Musée pl. 474—496 hat 116 Apollonstatuen abgebildet.

Eine reiche Zusammenstellung von auf Apollon bezüglichen Vasenbildern bietet Elite céramogr. II; so die schöne Epiphanie auf Delos pl. 42, und sein Abschied von Delphi, um auf dem Greifen die Hyperboreer heimzusuchen (ἀποδημία) pl. 44; auf dem Dreifuſs sitzend pl. 46. Er erschieſst Tityos, welcher Leto hat angreifen wollen pl. 55—57. Ein ander Mal hat der Frevler Leto schon gepackt und in die Höhe gehoben, als Apollon und Artemis (die oft zugegen ist) herbeieilen, Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 22. Auf dem schönen Innenbilde einer Schale holt Apollon gegen den auf die Knie gesunkenen Tityos mit dem Schwerte aus, Leto hebt den Sternenschleier; Gerhard, Trinkschalen I Taf. C. Apollon ringt mit Tityos zwischen zwei Palmen, Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 70, 4.

Unter den mythischen Beziehungen, welche Apollon mit anderen Göttern verknüpfen, ist für künstlerische Darstellungen keine so interessant, als sein Verhältnis zu Dionysos, welcher in Delphi bekanntlich durch den Festcyklus des Jahres mit ihm eng verbunden war. Zu Anfang Winters zieht Apollon aus seinem Heiligtume fort zu den Hyperboreern, und dann herrscht zu Pytho während des harten Winters, wo das Orakel schweigt und die Stürme auf dem Parnaſs brausen, Dionysos mit seinen Thyiaden, welche auf den Höhen des Gebirges den Dithyramb ertönen lassen und nächtliche Geheimdienste feiern. Im Frühjahr aber kommt, durch Lieder gerufen und auf Schwanenfittigen getragen, der Herr des Lichtes zurück, wie Alkäos (bei Himerios) sang; s. Preller, Griech. Myth. I, 191. Diesen Moment vergegenwärtigt in geistvoller Weise ein schönes in Kertsch gefundenes Vasenbild (hier, Abb. 110, nach Compte-rendu 1861 Taf. IV), dessen Inhalt Brunn, Troische Misc. III, 213 zusammenfaſst als das feierliche Bündnis zwischen Dionysos und dem in Delphi einziehenden Apollon. Der ältere Gott, hier bärtig, epheubekränzt, angethan mit reichverziertem Obergewande, hochgestiefelt, das Thyrsosscepter aufsetzend und in dieser Erscheinung an die Bilder orientalischer Könige erinnernd, reicht mit freundlicher Herablassung dem jungen Mitherrscher die Rechte, zur Schlieſsung und Bekräftigung des Vertrages (vgl. oben S. 7).



109 Der Drache Python. (Zu Seite 102.)

Apollons Körperbildung ist ephebenartig jugendlich, seine Haltung schüchtern, sein lorbeerumwundenes Haupt geneigt, in dem herabgesunkenen Himation ist die warme Jahreszeit angedeutet, wie bei Dionysos in der vollen Bekleidung der Winter. Während Dionysos fest steht, zeigt Apollons linker Fuſs noch die Bewegung der Ankunft bei der groſsen Palme, welche weniger als der Omphalos im Vordergrunde das Lokal bezeichnet. Satyrn und Bacchantinnen zeugen von dem hier getriebenen, zum Teil noch fortgesetzten Saitenspiel, Cymbellärm und Tanz. Zur Linken steht der mit Binden geschmückte Dreifuſs; im Vordergrunde aber, wo man des jungen Gottes Ankunft noch nicht gewahr



110 Apoll und Bacchus in Delphi. (Zu Seite 103.)

geworden ist, spielt der Satyr die Doppelflöte weiter, während die ihm links entsprechende geschmückte Frau ein gesticktes Kissen auf dem, wie es scheint, für den erwarteten Gott bestimmten Lehnsessel zurecht legt. Wohl mit Absicht sind hier die bacchischen Frauen auch mit dem apollinischen Lorbeer geschmückt, um die innere Einigung beider Götterdienste recht zur Anschauung zu bringen. Vgl. Arch. Ztg. 1876, 185 ff. Andre Bilder, ebendas. 1865, 97 u. 112 vorgeführt und besprochen, zeigen Apollon an seinem Orakelorte sitzend und von Bakchanten umgeben, welche auch wohl Hermes zu ihm heranführt. Über die in Athens bester Zeit vollzogene und fruchtbringende enge Verbindung beider Gottheiten bemerkt treffend L. Weniger a. a. O.: »Der apollinische Dreifuſs, gleichsam das Wahrzeichen von Delphi selbst, war Siegespreis für dionysische Feste geworden, Apollons Sänger widmeten dem Dionysos ihren Dienst, Dionysos selbst veranlaſste musische Schöpfungen: was lag näher, als auch ihm musische Kraft und apollinisches Wesen zuzuschreiben? Somit wird es klar, was Paus. I, 2, 4 berichtet: Διόνυσον δὲ τοῦτον καλοῦσι Μελπόμενον ἐπὶ λόγῳ τοιῷδε, ἐφ'ὁποίῳ Ἀπόλλωνα Μουσηγέτην, und von welcher Bedeutung

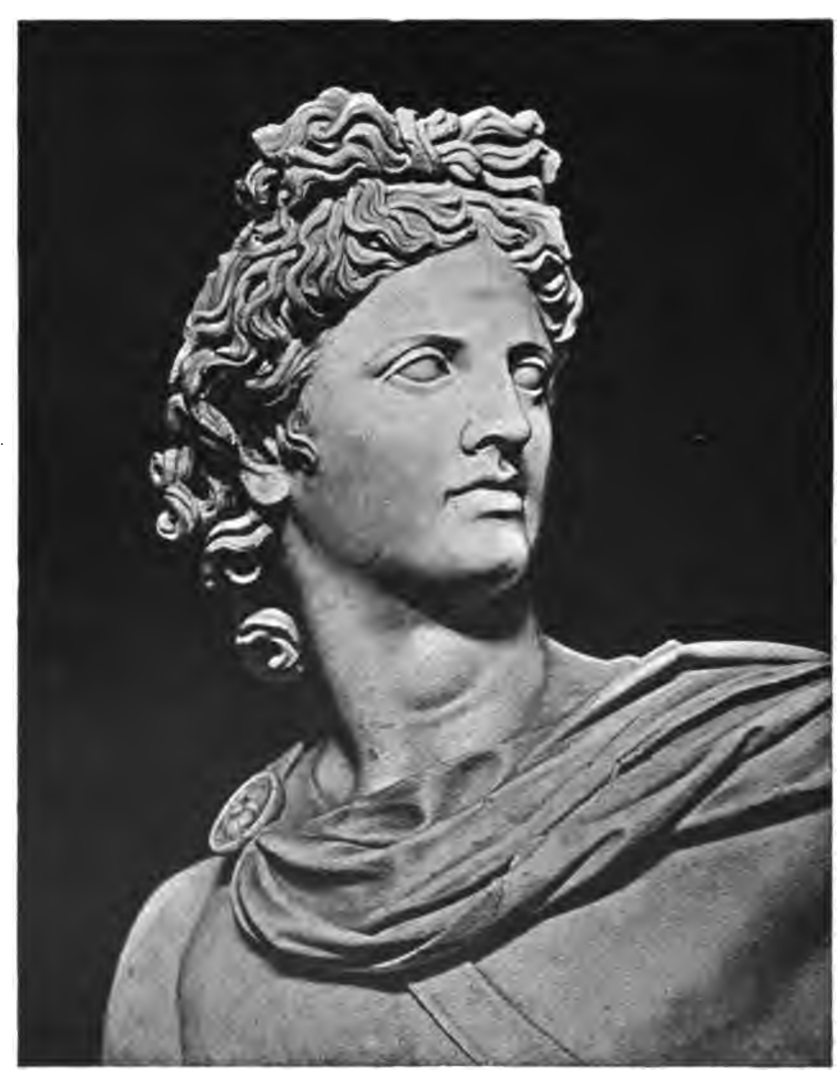


111 Apoll von Belvedere. (Zu Seite 106.)

das Ansehen des Dionysos Melpomenos in Athen war, beweisen auch die Priesterinschriften auf den Marmorsesseln des Dionysos-Theaters zu Athen.«

[Bm]

Apollon. Die bekannteste Statue des Apollon, welche gleichzeitig auch eine eigenartige kunstgeschichtliche Stellung einnimmt, ist die des **Apollon**



112 Kopf des Apoll von Belvedere.

von Belvedere. Die Marmorstatue wurde am Ende des 15. Jahrhunderts zu Antium, einem Lustorte der römischen Kaiser bei Rom, gefunden und ist jetzt im Belvedere des Vatican aufgestellt. Dieselbe ist kein Originalwerk, sondern eine sehr getreue Kopie eines Bronzeoriginales, wie die Behandlung des Körpers, des Gewandes, besonders aber der Haare anzeigt (Abb. 111 und 112 nach Photographien). Die Bronze bedurfte nicht der Stütze des Baumstammes, der die Marmortechnik nicht entraten konnte, wodurch die Lebendigkeit des Originales etwas beeinträchtigt wird. Die früher viel besprochene Restauration der Statue ist jetzt durch den Vergleich einer kleinen Bronze in Petersburg (Publ. von Stephani, Apollon Boëdromios, Petersb. 1860) sicher gestellt. Apollon trug in der vorgestreckten Linken die Aigis, die Rechte war leer, doch sind die Finger derselben nicht so theatralisch gespreizt, wie in der jetzigen Restauration, zu denken, sondern leise gebogen, wie denn auch der falsch zusammengesetzte rechte Arm ursprünglich mehr gebogen und dem Körper mehr genähert war. Der Gott, dessen Mienen Selbst- und Siegesbewufstsein zeigen, tritt uns hier nicht entgegen als der zarte weiche Gott des Gesanges, der Vorsteher der Musen, sondern als der

kriegerische, zürnende, der im Vorüberschreiten durch die Aigis die Schlachtreihen der Feinde niederwirft. Mühelos schreitet er die Reihen ab, sie gewissermaſsen aufrollend, nur sich des Erfolges verge-



113 Der farnesische Stier. (Zu Seite 108.)

wissernd, indem das Auge nicht der Bewegung des Armes folgt, sondern etwas hinter demselben zurückbleibt. Den Proportionen nach gehört das Werk in die Zeit nach Lysippos, und es ist eine ansprechende Vermutung, das Original sei aufgestellt worden nach dem Angriffe der Gallier im Jahre 278 v. Chr. auf Delphi, bei welcher Gelegenheit der Gott durch sein persönliches Erscheinen die Barbaren von seinem Heiligtume zurückscheuchte. Man hat die Statue in Zusammenhang bringen wollen mit der bekannten Artemis von Versailles und einer bewegten Athenestatue im capitolinischen Museum, so daſs alle drei gegen einen gemeinsamen Feind, nämlich die Gallier, ankämpfen (vgl. Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik 3. Aufl. II, 317 ff.), doch ist diese Vermutung zum mindesten problematisch. [J]

Apollonios.

1. Apollonios und Tauriskos, Bildhauer von Tralles in Karien, die Meister der unter dem Namen des farnesischen Stiers bekannten Marmorgruppe (Plinius N. H. XXXVI, 33), welche früher in Rhodos stand, zu Augustus' Zeiten nach Rom gebracht wurde, im 16. Jahrhundert in den Thermen des Caracalla zu Tage kam und jetzt das Museum zu Neapel schmückt (Abb. 113 nach Photographie). Dargestellt ist das Ende der Dirke (s. Art.). Zethos und Amphion haben Dirke an die Hörner eines Stieres gebunden, um sie von demselben schleifen zu lassen. Amphion, als der sanftere, charakterisiert durch die Leier, dessen Knie Dirke flehentlich umfafst, packt den Stier beim Kopfe, während Zethos mit der Rechten den um die Hörner gelegten Strick hält, mit der Linken aber Dirkes Haar fafst, um sie von Amphion loszureifsen. Der Strick lag der Dirke ursprünglich nicht um den Hals, sondern unter der Brust. In letzteren beiden Punkten irrt die Restauration der Gruppe, die in der Beschreibung gegebene Berichtigung beruht auf dem Zeugnis eines in Neapel befindlichen antiken Cameo. Im Hintergrunde steht Antiope, die Mutter der strafenden Jünglinge, in ziemlich ruhiger Haltung. Die Basis ist landschaftlich belebt, und der Kithairon, der Ort der Handlung, ist im Vordergrunde personifiziert als Schäfer dargestellt. Der Hund wird der des Zethos sein. Die Ciste neben Dirke weist darauf hin, dafs die Katastrophe ein dionysisches Fest unterbrochen hat.

Mit keinem anderen Werke ist das unsere, innerlich wie äufserlich, so verwandt, wie mit der Laokoongruppe. Schon dadurch wird äufserlich zwischen beiden eine Parallele hergestellt, dafs auch vom Stier durch Plinius berichtet wird, er sei »*ex eodem lapide*« gemacht, was aber hier ebensowenig wie beim Laokoon einfach materiell zu verstehen ist, sondern vielmehr auf die Darstellung der Scene »in geschlossener Gruppe« deutet. Auch in unserer Gruppe ist die Komposition eine äufserst kühne, bewundernswerter vielleicht noch als beim Laokoon, da letzterer nur für den Blick von einer Seite berechnet ist, erstere aber für den Anblick von allen Seiten, obgleich der Standpunkt, von dem aus man Dirke im Vordergrunde hat, wie in unsrer Abbildung, als der vom Künstler bevorzugte zu bezeichnen ist. Geistig genommen, ist das Bestreben der Künstler beider Gruppen dasselbe: Darstellung der momentansten Erscheinung des rein physischen Pathos, welches jedoch hier, im Gegensatz zum Laokoon, selbst durch die flehende Geberde der Dirke in keine höhere ideale Sphäre gehoben wird, durch das ruhige Verhalten der Antiope sogar bis an das Abstofsende grenzt. Wir sehen einfach die Exekution eines schwachen

114 Hercules-Torso von Belvedere. (Zu Seite 109.)

Weibes durch zwei kräftige Henkersknechte. — Dafs die Gruppe vor die römische Kaiserzeit fällt, wird durch den Umstand klar, dafs sie vor der Zeit des Augustus in Rhodos stand. Das Werk wird von allen in die alexandrinische Zeit versetzt, selbst von denen, welche die Entstehung des Laokoon in römischer Zeit annehmen. Unsere Künstler waren vielleicht auch in Pergamon (s. Art.) thätig.

2. Apollonios, Bildhauer, Sohn des Nestor, von Athen, ist nach der Inschrift der Künstler des durch Winckelmanns Hymnus weltbekannten Heraklestorso im Belvedere des Vatican (Abb. 114 nach Photographie). Gefunden wurde das Werk unter Julius II beim Theater des Pompejus in Rom und ist wahrscheinlich als Schmuck dieses Gebäudes angefertigt worden, indem der paläographische Charakter der Inschrift das Werk in die Zeit der Erbauung desselben verweist. Über die Restauration des im Altertume schon verstümmelten und wieder hergestellten Werkes gehen die Ansichten weit auseinander. Die wahrscheinlichste ist die, dafs der Held leierspielend dargestellt war, indem er die auf dem linken Schenkel stehende Leier oben mit der Linken hielt, während die Rechte in die Saiten griff. (Vgl. Petersen, Arch. Ztg. 1867 S. 126 ff.) Dem Werke liegen wahrscheinlich ältere und zwar lysippische Motive zu Grunde.

Das Kunstwerk nimmt einen hervorragenden Platz ein innerhalb einer Richtung der antiken Plastik, welche man neuerdings mit dem Namen der attischen Renaissance zu bezeichnen pflegt. Diese Renaissance blühte in Athen zuerst, dann in Rom von der Mitte des 2. Jahrh. v. Chr. bis in den Anfang der römischen Kaiserzeit. Das Hauptmerkmal derselben beruht darin, dafs die Künstler nicht durch neue künstlerische, der freien Phantasie entsprungene Schöpfungen glänzen, sondern dafs sie Werke älterer Zeit und grofsen Stiles frei reproduzieren, nicht einfach kopieren, sondern unter Beibehaltung des Motives im grofsen und ganzen eine Neuschöpfung versuchen, welche teilweise dem veränderten Geschmacke der Zeit, teilweise den eigenen verringerten Kräften angepafst ist. So kommt es, dafs allen Werken dieser Richtung trotz grofser, idealer Anlage eine gewisse Neigung zur Herabmilderung des Grofsen, Majestätischen zum Milden, Zarten anhaftet, dann aber eine der Anlage gemäfse Durchbildung des Einzelnen fehlt. In letzterer Beziehung begnügte sich der Künstler mit der Wiedergabe seines eignen Könnens, welches allerdings immerhin noch ein ganz staunenswertes ist, aber dennoch die heutige Kritik nicht mit Winckelmann übereinstimmen läfst, dem freilich Skulpturen echt griechischen Meifsels, wie die Gruppen aus den Parthenongiebeln, zum Vergleiche nicht zu Gebote standen. Dasjenige Leben, die Frische, wie bei diesen Werken, dürfen wir deshalb hier nicht erwarten, und dennoch erscheint die ganze Richtung als eine erfreuliche, weil durch sie die ideale griechische Kunstübung, wenn auch abgeschwächt, eine Zeit lang weiter getragen wurde. [J]

Apollonios von Tyana. Der bekannte Neupythagoreer und Wunderthäter erscheint mit würdevollem Antlitze, langbärtig und lorbeerbekränzt auf einem Contorniaten, dessen Avers den Sieger mit der Palme auf einem Viergespann zeigt (Abb. 115, nach Visconti, Iconogr. gr. pl. 17, 4). An der Authentizität des Bildnisses ist nicht zu zweifeln, da er schon bei Lebzeiten sehr gefeiert war und Jahrhunderte hindurch seine Züge bekannt gewesen sein müssen, so dafs der Kaiser Aurelian ihn im Traume erkannte, wie Vopiscus erzählt: *norat vultum philosophi venerabilis Aurelianus, atque in multis ejus imaginem viderat templis.* Alexander Severus stellte im Lararium (der Hauskapelle) sein Bildnis neben dem Christi und Abrahams auf, vgl. Ael. Lamprid. c. 29. Hiernach ist es glaublich, dafs unerkannte Exemplare sich noch in unseren Sammlungen befinden. [Bm]



115

Apotheken im heutigen Sinne kennt das Altertum nicht, da die Ärzte in der Regel ihre Medikamente selbst bereiteten (vgl. ›Ärzte‹); etwas ähnliches aber waren die Läden der φαρμακοπῶλαι, der Droguenhändler, welche Medikamente aller Art, Gewürze, Spezereien, Farben u. dergl. feilhielten und sich vielfach mit den μυροπῶλαι, den Salbenhändlern (vgl. ›Salben‹) berührten, die zum Teil die gleichen Artikel verkauften. Der Droguenvorrat dieser Händler war sehr reichhaltig und mannigfach, aber vielfach auch gefälscht; es mag mit der Unredlichkeit dieser Kaufleute zusammenhängen, dafs bei den Römern *pharmacopola* im speziellen einen herumziehenden Quacksalber bedeutet (vgl. Hor. Sat. I, 2, 1), während die Droguenhändler je nach ihrer Hauptbranche als *thurarii, aromatarii, pigmentarii* etc. bezeichnet werden. Vgl. Marquardt, Privatleb. der Römer S. 758 ff. [Bl]

Apotheosis. Die Erhebung eines Menschen zum Range der Gottheit unter den Griechen kann bei näherer Betrachtung lange nicht so auffällig sein, wie es unserem modernen Gefühle anfänglich vorkommt. Denn da bei der Vielgötterei jede einzelne Gottheit des für uns wesentlichen Begriffes der Einzigkeit und damit auch der Unbegrenztheit ihrer ontologischen Eigenschaften ermangelt, so bleibt selbst neben dem Superlativ der letzteren stets noch

genügender Raum für zahlreiche Stufen in jedem der nach gröbster Erfahrung getrennten Naturgebiete übrig, um die zunächst in lokaler Beschränkung gefaſsten Dämonen aufzunehmen, deren Zahl an sich ein Gedränge verursacht. Wenn ferner der Stammgott häufig als Urheber des hervorragendsten Geschlechtes angesehen wird, wenn jeder, auch der höchste Gott, mit sterblichen Weibern sterbliche Söhne zeugt, so kann auch die Vergötterung an sich kaum befremden, zumal wenn greifbares Verdienst um die Mitmenschen, eine vielfach empfundene Wohlthat hinzukommt. So lebten in der Auffassung des griechischen Volkes (wobei wir natürlich den Vorwurf euhemeristischer Deutung für uns selbst abweisen) Herakles und die Dioskuren, selbst Asklepios und Dionysos, auf welche sich mit vollem Rechte Horaz beruft, wenn er die Apotheose seines Kaisers besingt (Od. 3, 3, 9): *Hac arte Pollux et vagus Hercules enisus arces attigit igneas, quos inter Augustus recumbens purpureo bibit ore nectar* etc. Das Übergewicht der materiellen Mächte im politischen und im privaten Leben gegen das Ende des peloponnesischen Krieges trieb zuerst asiatische Griechen dazu, den Lysander als einen Gott zu verehren (Plut. Lys. 18) und ihm Päane zu singen, annoch eine vorübergehende Erscheinung. Bei Alexander wird die Einwirkung des Orients und die Berücksichtigung seiner Anschauungen fühlbar; doch selbst die oppositionellen Spartaner dekretieren auf seine Zumutung nur: ἐπειδὴ Ἀλέξανδρος βούλεται θεὸς εἶναι, ἔστω θεός, Aelian. V. H. 2, 19. Aber unter den Ptolemäern wird die göttliche Verehrung der Herrscher, in Anknüpfung an die Religion und Politik der Pharaonen, zur Staatsmaxime erhoben und systematisch ausgebildet. Vgl. Welcker, Griech. Götterl. III, 300 ff. Von Ägypten hat schon Cäsar vieles, noch mehr Octavian gelernt, dessen bewuſste Strebungen in diesem Punkte in Horazens und Virgils Äuſserungen reflektiert vorliegen. Bemerkenswert ist im ganzen dabei nur, daſs das abstrakte Wesen der römischen Volksreligion einer Vergötterung der Lebenden oder jüngst Verstorbenen weit weniger Entgegenkommen bot, als die griechische; denn Romulus-Quirinus enthält wohl nur eine im Staatsinteresse (vielleicht unter griechischem Einflusse) erfundene Umkehrung des ursprünglichen Verhältnisses. Freilich waren die römischen Groſsen längst so weit gräcisiert, daſs ihre eigene Götterweihe in asiatisch-griechischen Provinzen bloſs als selbstverständliche Huldigung aufgefaſst ward, Cicero Quint. fratr. I, 1, 31: *in istis urbibus — tuas virtutes consecratas et in deorum numero collocatas vides,* daher man sich über Kaisermünzen mit der *Clementia Caesaris* nicht zu wundern braucht. Nach der gründlichen Behandlung des Kaiserkultus und seiner Geschichte bei Preller, Röm. Myth. 770—796 ist zur Erläuterung bildlicher Darstellungen nur auf das Ceremoniell hinzuweisen, welches sich wahrscheinlicher Weise ebenfalls im Anschluſs an den Orient ausbildete. Die *consecratio* (Sueton. Dom. 2; Tac. Ann. XIII, 2) wird ausführlich beschrieben von Herodian IV, 2 beim Tode des Septimius Severus, ebenso von Dio Cass. 74, 4 bei Pertinax, und mit einigen Abweichungen 56, 33 und 42 bei Augustus. Nach der Trauerfeierlichkeit auf dem Forum (welche die frühere *laudatio* ersetzt) findet auf dem Marsfelde die Verbrennung der Leiche statt und zwar in einem turmartigen Gebäude von vier Stockwerken (ähnlich schon bei Hephaistion und Alexander selbst), welches auf einigen Münzen abgebildet ist (z. B. Cohen, descr. monnaies impériales II, pl. 13 und III, 5, 28). Auf der Spitze dieses Leuchtturmes (φρυκτωρεῖον, φάρος Herodian.) war ein Adler angebunden, den man beim Brande lösen und auffliegen lieſs, um den unsterblichen Teil des Kaisers zum Himmel zu tragen. So schwebt der Kaiser Titus selbst auf dem Adler empor, in einem Bilde seines Triumphbogens (ähnliches Millin. G. M. 677*, 680, 681, 684); feiner symbolisch ist die Darstellung auf dem Fuſsgestell der Säule des Antoninus Pius (abgebildet Wieseler, Denkm. I, 394), wo Kaiser und Kaiserin, von dem geflügelten Genius der Ewigkeit getragen, emporschweben, während unterhalb rechts Roma mit dem Helm und an den Schild gelehnt neben erbeuteten Waffen sitzt, links halbbekleidet der Campus Martius an einem Obelisk gelagert ist. Nach Analogie dieses Bildes ist auch das vom Triumphbogen des Marc Aurel stammende, jetzt im Palast der Conservatoren auf dem Capitol bewahrte Relief zu deuten, auf dem die Apotheose der jüngeren Faustina in stark erhobenem Bildwerke sich zeigt. (Abb. 116.) Die ungünstige Aufstellung läſst in der Photographie die Schlagschatten allzustark wirken.) Der Scheiterhaufen ist hier zum Brandaltar geworden, der tragende Genius führt als Lichtgott nur eine groſse Fackel und bedarf kaum einer speziellen Benamsung. Unten rechts weist der hinterbliebene Kaiser mit dem Zeigefinger aufwärts dahin, wo bei geschlossenem Auge seine Gedanken weilen; der hinter ihm stehende kann wohl nur sein Sohn Commodus sein, während die links gelagerte halbnackte Figur den Campus Martius als das Übungsfeld der römischen Jugend (Hor. Od. I, 8, 3) personifiziert.

In äuſserlich ähnlicher Weise ist die Apotheose Homers dargestellt auf einem Silbergefäſse aus Herculaneum, abgebildet Millingen Uned. mon. II, 13. Der Dichter, dessen Züge mehr mit einigen Münzen, als mit den Büsten stimmen, sitzt mit verhülltem Hinterhaupte (wie auch Faustina) auf dem Rücken des Adlers in ruhiger Haltung und Gesichtsausdruck. Seine rechte Hand ist an das bärtige Kinn gelegt,

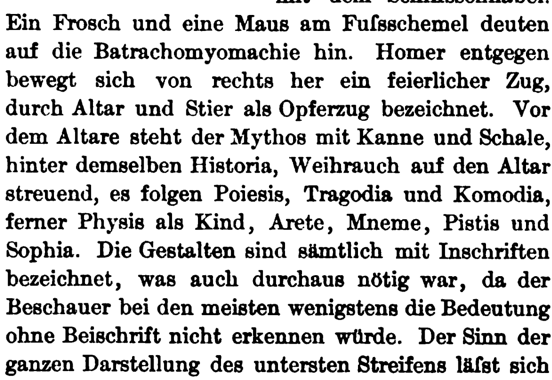
die linke, eine Schriftenrolle haltend, umfaſst den Hals des Adlers, der mit ausgebreiteten Schwingen aufsteigt. In den das ganze Feld füllenden groſsen Arabesken aus Blumenranken sitzt links die Ilias, rechts die Odyssee im kurzen Chiton und mit Stiefeln; jene gerüstet mit Helm, Schild, Speer und Schwert, diese nur mit dem Schwerte, in der Linken ein Ruder, mit der Rechten das Haupt stützend, welches mit dem spitzen Schifferhut des Odysseus bedeckt ist. — Übrigens kommen auch frei erfundene Variationen in den Darstellungen vor. Augustus schwebt auf dem Pariser Cameo (s. ›Steinschneidekunst‹) auf einem Flügelroſs in den Himmel. Romulus wird auf einem späten Diptychon (Millin G. M. 659) von Sturmwinden in den Himmel gehoben, während sein Genius mit Viergespann vom Scheiterhaufen auffährt und zwei Adler emporfliegen, gleichzeitig aber er selbst als Mensch noch in seinem Palaste sitzt. Die Kaiserin Julia Domna schwebt auf einem Pfau (als Juno) empor auf einer Münze, Millin G. M. 683. — Über das Relief, welches gewöhnlich die Apotheose des Homer genannt wird, s. ›Archelaos‹. [Bm]

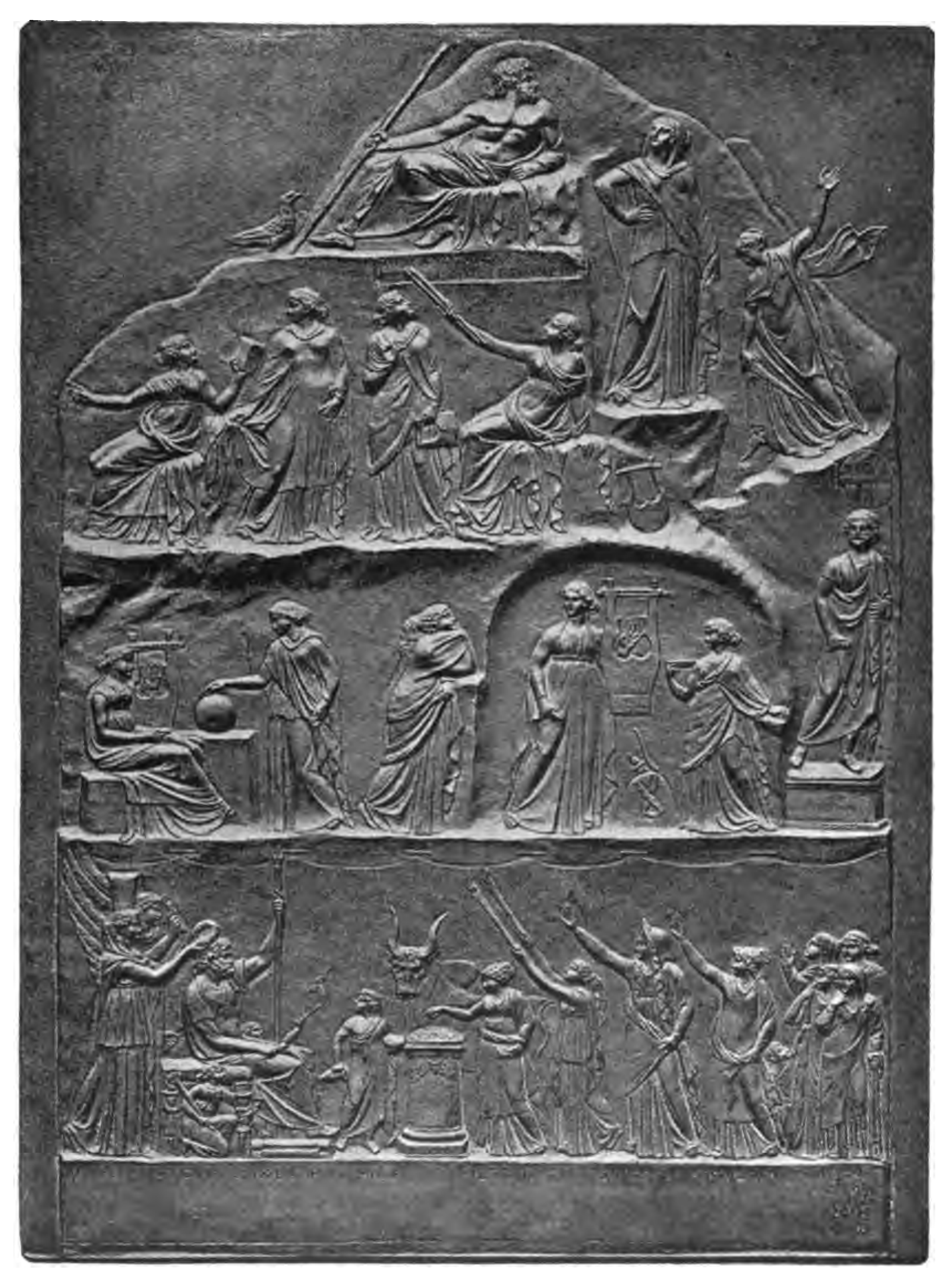

116 Apotheose der Kaiserin Faustina. (Zu Seite 110.)

Aratos, der Dichter von Soloi in Kilikien, ist abgebildet auf einer spätoren Münze dieser Stadt, deren Revers den Philosophen Chrysippos zeigt. Die Identität beider wird schon so ziemlich dadurch erwiesen, daſs die Stadt Soloi nur diese zwei berühmten Männer hervorbrachte, und daſs auſser dem, was für Chrysippos spricht (s. ›Chrysippos‹), auch bei Aratos eine physiognomische Andeutung des himmelwärts gerichteten Blickes und gekrümmten Nackens mit einer Äuſserung des Sidon. Apollin. IX, 9 vortrefflich stimmt: *quod per gymnasia pingatur areopagitica vel prytanea curva cervice Zeuxippus, Aratus panda.* Visconti, Iconogr. gr. I, p. 93, III, p. 395. Wir geben die Münze nach dessen Suppl. pl. 57 N. 1 (Abb. 117). Die Legende ΘKC bezeichnet das Jahr 229 der Ära von Pompejopolis. [Bm]


117

Archelaos, Sohn des Apollonios, von Priene, ist nach der Inschrift der Künstler der unter dem Namen des Apotheose des Homer bekannten, zu Bovillae gefundenen, jetzt im Britischen Museum befindlichen Marmorplatte (Abb. 118 nach Brauns galvanoplastischer Nachbildung). Dieselbe ist wahrscheinlich in den ersten Jahren der Regierung des Tiberius entstanden. Dargestellt ist ein Berg, auf dessen Spitze Zeus lagert. In zwei Streifen darunter sehen wir die neun Musen in zum gröſsten Teil auch sonst bekannten Typen, im untern derselben rechts eine Grotte, in dieser Apollon als Kitharoiden, ihm gegenüber eine weibliche Gestalt (Pythia?) und zwischen beiden den Omphalos, schlieſslich rechts neben der Grotte eine Dichterstatue. Im alleruntersten Streifen thront in einem durch einen Teppich abgeschlossenen Raume links Homer, der von Chronos und Oikumene gekränzt wird. Neben Homer hocken in kleinen Figuren Ilias mit dem Schwert und Odysseia mit dem Schiffsschnabel.


Ein Frosch und eine Maus am Fuſsschemel deuten auf die Batrachomyomachie hin. Homer entgegen bewegt sich von rechts her ein feierlicher Zug, durch Altar und Stier als Opferzug bezeichnet. Vor dem Altare steht der Mythos mit Kanne und Schale, hinter demselben Historia, Weihrauch auf den Altar streuend, es folgen Poiesis, Tragodia und Komodia, ferner Physis als Kind, Arete, Mneme, Pistis und Sophia. Die Gestalten sind sämtlich mit Inschriften bezeichnet, was auch durchaus nötig war, da der Beschauer bei den meisten wenigstens die Bedeutung ohne Beischrift nicht erkennen würde. Der Sinn der ganzen Darstellung des untersten Streifens läſst sich



118 Apotheose Homers. (Zu Seite 111.)

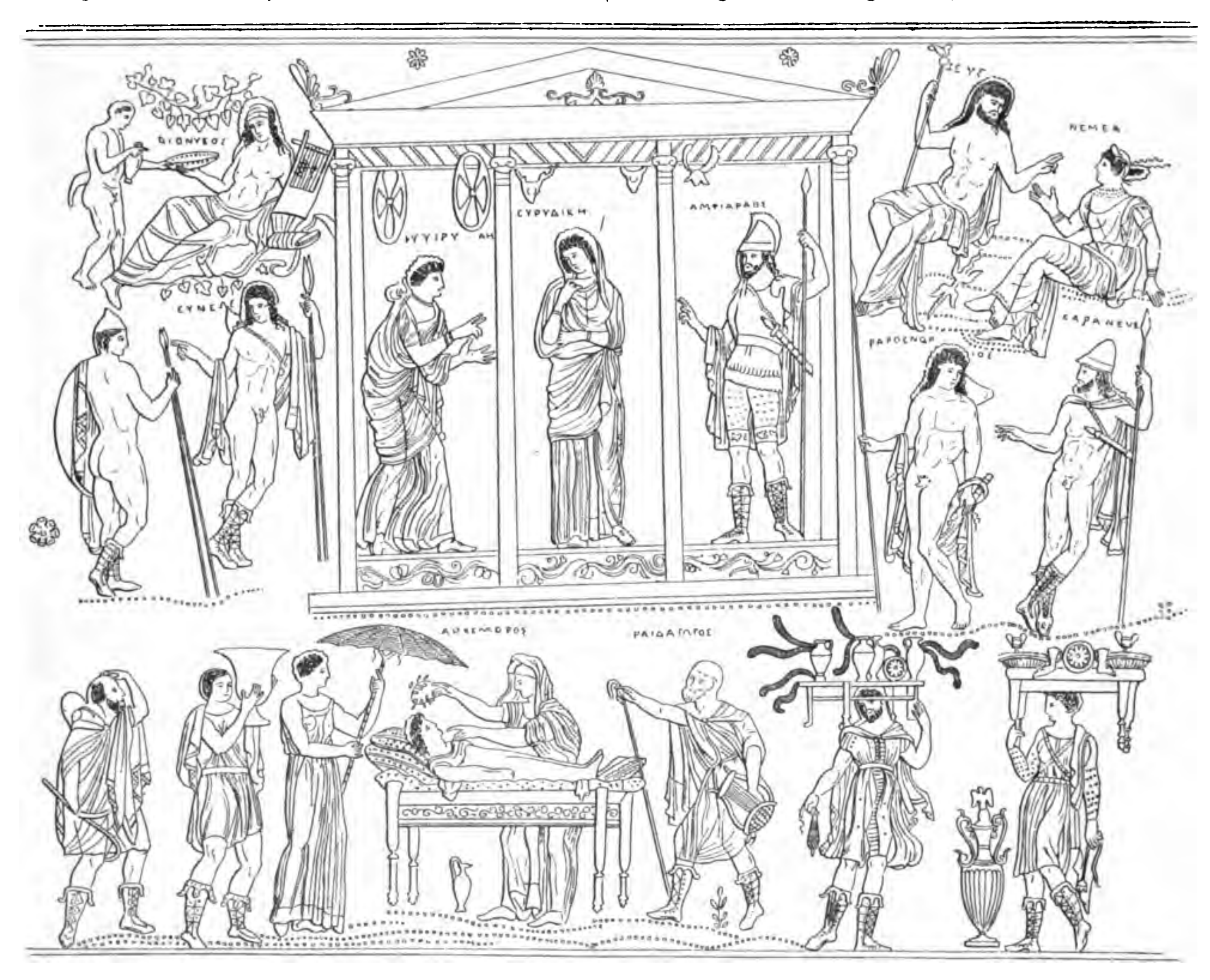
dahin zusammenfassen, dafs Homer und seine Werke, so lange es eine Zeit gibt, über die bewohnte Erde hin berühmt sein werden, und dafs die Geschichte, als deren Anfang der Mythos zu bezeichnen, ebenso wie alle Arten der Dichtkunst den Altmeister stets dankend verehren werden. Der Zusammenhang der Gestalten von Physis an mit der übrigen Darstellung ist nicht völlig klar und gewifs ein loserer, als der der übrigen Gestalten.

Kunsthistorisch interessant ist das Relief aus mehreren Gründen. Die oberen Streifen mit Zeus, den Musen und der Grotte mit Apollon sind durchaus malerisch komponiert, sie geben eine vollkommene Landschaft, eine Weise, welche wir erst in alexandrinischer Zeit finden, während der untere Streifen vollkommen an die Komposition griechischer Votivreliefs erinnert. Die oberen Streifen enthalten fast durchweg Reminiszenzen älterer Werke, besonders statuarischer, insofern ein Fehler, als sich eine Statue nicht ohne weiteres ins Relief übertragen läfst und umgekehrt. Der untere Streifen aber verdankt seine Entstehung nicht der künstlerischen Phantasie, sondern der verstandesmäfsigen Überlegung, wir haben hier eine reine Allegorie. Die Erfindung ist also eine geringe, auf der einen Seite Aneignung fremder Motive, auf der anderen kalte Reflexion, auch die künstlerische Formengebung ist des Gegensatzes der oberen Streifen zum unteren wegen keine einheitliche, und selbst die technische Ausführung läfst zu wünschen übrig. Im Vergleich zu dieser Arbeit ist das Werk eines Landsmannes und ungefähren Zeitgenossen des Archelaos, der sogenannte borghesische Fechter von der Hand des Agasias (s. Art.), eine geradezu staunenswerte Leistung. Vgl. Kortegarn, De tabula Archelai. Bonn 1862. [J]

119 Archemoros' Tod. (Zu Seite 114.)

Archemoros. Die Sage von Opheltas, dem durch Schlangenbifs getöteten Knaben in Nemea (kurz erzählt bei Apollod. III, 6, 4), welche noch durch die damit in Verbindung gesetzten Namen an den Unterweltskultus erinnert, war schon am amykläischen Throne des Bathykles (um Olymp. 60) dargestellt, Paus. III, 18, 7: Ἄδραστος δὲ καὶ Τυδεὺς Ἀμφιάραον καὶ Λυκοῦργον τὸν Πρώνακτος μάχης καταπαύουσιν, wo aber Tydeus' und Amphiaraos' Namen, wahrscheinlich durch mifsverständliche Beziehung der Beischriften auf dem Kunstwerke selbst, verwechselt sind. Denn nach allen Überlieferungen ist Tydeus der Verteidiger der unglücklichen Hypsipyle, Amphiaraos aber versöhnt den König Lykurgos durch Reden. Dieselbe Scene hat Jahn, Sächs. Ber. 1853, 21—33 auf mehreren erhaltenen älteren Vasenbildern nachgewiesen. Häufiger noch findet sich 1. die Bekämpfung der mörderischen Schlange, welche den Knaben tötet, und 2. die Bestattung des Knaben nebst der Begütigung der trostlosen Eltern auf Reliefs und Vasen (sowie auch in abgekürzter Form auf Gemmen), unter denen mehrere für die künstlerische Komposition hohen Wert in Anspruch nehmen dürfen. Wir bringen zunächst eins der

prächtigen Reliefs aus Palast Spada (nach Braun, Basreliefs T. 6) zur Anschauung (Abb. 119), dessen allgemeine Situation kaum einer Erläuterung bedarf. Der von der Schlange mehrfach umstrickte Knabe hat, offenbar schon erdrosselt, die Augen geschlossen und den Mund noch wie zum Schreien geöffnet. Durch die glücklich erfundene, auch anderwärts wiederkehrende setzlichen Anblick fallen lassen und wendet sich plötzlich zur Flucht, gewaltsam ihren Schritt hemmend und sich rasch wendend, wobei jene für spätere Kunstwerke so charakteristische doppelte Faltenbiegung der Gewänder entsteht. Das dürre Felsenthal von Nemea wird durch den verdorrten Baum im Hintergrunde links angedeutet; daneben in nicht



120 Archemoros' Begräbnis. (Zu Seite 115.)

Stellung der Gruppe hat es der Künstler ermöglicht, den Drachen zugleich als in der Abwehr begriffen darzustellen gegen zwei Angreifer, welche ganz gleich mit Schild und Helm gerüstet, die flatternde Chlamys um die Schultern, der eine aus nächster Nähe, der andre noch halb hinter den die Höhle des Untieres bildenden Felsen verdeckt, dasselbe mit der Spitze ihrer Speere zu durchbohren suchen. Hinter ihnen die erschreckte Hypsipyle, hier jugendlich mit wallendem Haar; sie hat den Wasserkrug bei dem ent- ungewöhnlicher Anticipation der erst in Anlafs des Vorganges selbst gegründete Tempel, dessen Architektur allerdings weder mit dem dort später vorhandenen, noch mit sonst einem Tempel aus griechischer Zeit zu vereinigen ist. Ganz auf der Grundlage einer euripideischen Tragödie Hypsipyle, gleich so manchen anderen Bildern späterer Prachtvasen, ruht die Vorstellung eines namentlich von Gerhard (Archemoros und die Hesperiden, Ges. Abhandl. I, 5 ff.) ausführlich erläuterten Gemäldes auf einer grofsen

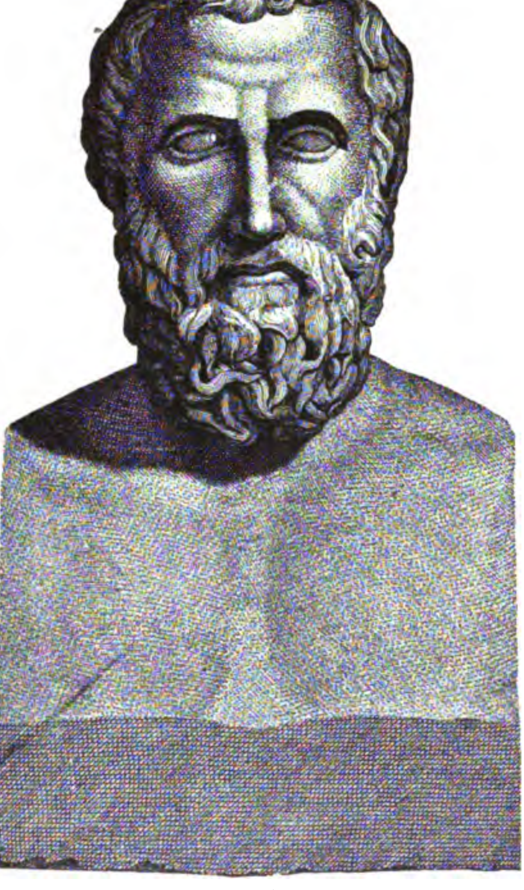
(1,60 m hohen) Amphora von Ruvo, bei dem die verschiedenen Scenen des Stückes in kunstvoller Anordnung gewissermafsen zum Gesamtbilde vereinigt sind und dem Beschauer die wirkungsvollsten Momente der bekannten Dichtung ins Gedächtnis zu rufen geeignet waren. Welcker, Griech. Trag. 2, 554 ff. (Abbildung nach Braun, ebdas. Blatt 9). Das Bild (Abb. 120) zerfällt in drei übereinandergestellte Reihen, welche sich gewissermafsen zum Ersatz für die mangelnde Perspektive als Vorder-, Mittel-, Hintergrund auffassen lassen. Den Mittelpunkt des Ganzen nimmt die Königshalle ein, in welcher die Haupthandlung vor sich geht. Dieselbe ist auf übermäfsig schlanken ionischen Säulen (welche bereits an pompejanische Wanddekorationen erinnern) errichtet und am Gebälke mit aufgehängten Rädern, Stierschädeln und Hirschgeweihen geschmückt. Zwischen den Mittelsäulen erscheint Eurydike, die Mutter des getöteten Knaben, in Matronenkleidung und mit der Geberde traurigen Sinnens; links redet Hypsipyle, im Gefühle ihrer Schuld unterwürfig sich beugend und beide Hände flehentlich vorstreckend, um sie zu begütigen, während rechts Amphiaraos, als Vertreter des Heeres vollständig gerüstet, in würdiger Haltung des reifen Mannes ihr gemessene Worte des Trostes und der Milde zuzusprechen scheint, wie uns deren eins in den Fragmenten der Tragödie (7) aufbewahrt ist: Ἔφυ μὲν οὐδεὶς ὅστις οὐ πονεῖ βροτῶν κτλ. Links von der Königshalle stehen die beiden Söhne der Hypsipyle, Euneos und Thoas (letzteren nennt Apollod. I, 9, 17 Nebrophonos, Hygin. fab. 15 Deiphilos), welche soeben ankommend (daher die Reisestiefel) ihre Mutter aus der üblen Lage befreien und nach Lemnos zurückführen sollen. Auf der Rechten dagegen assistieren dem Amphiaraos seine beiden Gefährten, der stürmische Kapaneus und der jugendliche Parthenopaios. Beide Teile scheinen bereit, ihr Verlangen, wenn nötig, mit Waffengewalt zu unterstützen. Zur unteren Reihe, gewissermafsen der Unterwelt übergehend, sehen wir den etwas reifer gebildeten Knaben, schon jetzt Archemoros von dem Seher genannt, im feinen Leichentuch auf der Bahre ausgestellt. Eine verschleierte Frau setzt ihm den Myrtenkranz auf (κλῶνα μυρσίνης, Eur. Electr. 324 dem Toten gespendet), während eine andere über ihn einen Sonnenschirm hält, damit Helios nicht durch den Anblick verunreinigt werde (Hermann, Griech. Privataltert. § 39, 17). Rechts steht zunächst der Bahre der Pädagog des Knaben in der üblichen Tracht mit langem Stabe; er hält die Leier, das Instrument der musischen Unterweisung, und einen Krummstab, wie er bei Überwachung palästrischer Übung gebräuchlich war; hinter ihm zwei Diener mit auf dem Haupt getragenen Tischen, deren Aufsätze, bebänderte Vasen aller Formen, teils wohl zu Grabesspenden dienen, teils ebenso wie die grofsen dazwischen am Boden stehenden Gefäfse dem Toten als üblicher Schmuck ins Grab folgen sollen — eine sprechende Erklärung unserer zahllosen Funde dieser Art. (Die auf der linken Seite correspondierenden Figuren waren bis auf den Krater ausgebrochen und sind durch moderne Ergänzung hergestellt.) — Die oberste Reihe zeigt uns im fernsten Hintergrunde die mitwirkenden Götter; zunächst links Dionysos, über den von ihm beschützten Jünglingen, denen er einen Rebzweig (hier über ihm schwebend) als Erkennungszeichen mitgegeben hat (vgl. das Epigramm auf die Metopen im Tempel der Apollonis zu Kyzikos: Φαῖνε, Θόαν, Βάκχου φυτὸν τόδε· μητέρα γάρ σου ῥύσῃ τοῦ θανάτου, οἰκέτιν Ὑψιπύλαν). Der auf Epheu gelagerte Gott hält die Leier als Μελπόμενος (Paus. I, 2, 4); er trat bei Euripides als Prolog auf; jetzt schenkt ihm ein Panisk (dessen Mittelteil ergänzt, dessen Kopf falsch gezeichnet ist) erquickenden Trank ein; der Hader ist geschlichtet, auch der Gott kann sich seliger Ruhe hingeben. Und in diesem Sinne eines friedlichen Ausgangs fassen wir auf der anderen Seite die Figur des auf olympischer Höhe sitzenden Zeus, der in gewöhnlicher Halbbekleidung und beschuht das adlerbekrönte Scepter aufstützt, während er den Blitz zu seinen Füfsen an den Felsen gelehnt hat. Er gibt der unter ihm sitzenden und vertraulich aufblickenden Nemea, der Ortsnymphe, neben der Versicherung seiner Gnade und Befriedigung Aufschlufs und Anweisung über die anzustellenden nemeischen Spiele, welche das Gedächtnis des Toten lebendig erhalten und seinem Priester Lykurgos (der auf dem Bilde so wenig wie in der Tragödie sich zeigt) Sühnung bieten sollen.

Gegen dieses in seiner Anlage grofsartige Denkmal stehen alle anderen, welche Scenen dieses Mythus behandeln, weit zurück. Dennoch beweist ihre Zahl und Mannigfaltigkeit auch hier griechischen Erfindungsgeist. Auf einer grofsen ruvesischen Amphora liegt das Kind in der Mitte tot da; Hypsipyle stürzt zu ihm hin, verzweifelnd, während auf der anderen Seite die Nymphe Nemea mit der Opferschale feierlich dasteht und die Zukunft andeutet. Im Hintergrunde bekämpfen drei Helden den Drachen, welcher sich um einen Palmbaum geringelt hat, während Amphiaraos zu trüber Weissagung die Hand erhebt.

Auf der derben Zeichnung einer etruskischen Urne (Overbeck, Her. Gal. 3, 11) ist Archemoros gerade wie auf dem Relief Spada von dem hier geflügelten und bärtigen Drachen umringelt; zwei Helden bekämpfen ihn mit Schwertern, Kapaneus und Hippomedon nach Stat. Theb. V, 558. Auch römische Grabsteine tragen solch Bild, ebenso wie Gemmen und Münzen von Korinth, wobei man sicher an die

dem getöteten Kinde zu teil gewordene heroische Ehre der Leichenspiele denken mufs als eine Art von Unsterblichkeit. — Auf einer grofsen apulischen Amphora endlich (Overbeck, Her. Gal. 4, 4) sehen wir Hypsipyle vor der Königin sich rechtfertigend, daneben Lykurgos mit Amphiaraos, der von zwei jüngeren Helden begleitet ist, unterhandelnd. [Bm]

Archilochos. Da dieser Jambendichter bei den Alten so hoch geschätzt wurde, dafs man ihn mehrfach mit Homer zusammenstellte (s. die Stellen bei Bernhardy, Griech. Lit. II, § 102, 2 A. 1, besonders Vellej. I, 5 *praeter Homerum et Archilochum*, Cic. Orat. I, 2 und Plat. Rep. 365 c), so glaubt Visconti eine Doppelherme, deren eine Seite den Homer in bekanntem Typus wiedergibt (s. Art.), anderseits auf ihn beziehen zu müssen. Derselbe meint auch in dem Gesichte Kühnheit, ja Keckheit zu bemerken, sowie in einer gewissen Erschlaffung der Muskeln unter den Augen den Ausdruck der Spottsucht, nach Adamant. de physiognom. II, 42: ὁ δὲ εἴρων καὶ παλίμβουλος τὰ ἀμφὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς λαγαρὰ ἐχέτω. Der Kopf (Abb. 121) ist bis auf die Nasenspitze gut erhalten; nach Visconti, Iconogr. gr. pl. 2, 6. [Bm]



121 Archilochus.

Ares. Ob der Gott des Krieges, der Thraker, ursprünglich ein Gott der Unterwelt oder des Winters oder des Gewitters gewesen sei, kommt für die Kunstvorstellungen nicht in Betracht; bedeutsamer ist die Wandlung, welche innerhalb jener engeren Sphäre als Kriegsgott von Homer bis auf die römischen Kaiser mit ihm vorging. Nach den Schilderungen der Ilias stellen wir ihn uns natürlich als unbändig wild, blind daherstürmend vor, als den rohen ungeschlachten Krieger, der den Mord um seiner selbst willen liebt, ohne alle Berechnung kämpft und daher in jeden Hinterhalt fällt: *vis consili expers mole ruit sua*, wie namentlich das fünfte Buch zeigt. Vater Zeus hat wenig Mitleid mit ihm. Dagegen tritt er schon in der allerdings spät eingelegten Episode der friedlichen Odyssee, in dem Gesang des Demodokos als der verliebte Buhle der Aphrodite auf, welchen Hephästos mit unsichtbaren Fesseln fängt; ein reizender, durchaus nicht unnatürlicher Gegensatz, den bekanntlich in alexandrinischen Zeiten zu erläutern und zu illustrieren Philosophie und Dichtkunst um die Wette bemüht gewesen sind. Von den älteren Tempelbildern des eigentlichen Kriegsgottes Ares ist um so weniger bekannt, als sein Dienst nur an wenig Orten von Bedeutung gewesen zu sein scheint; als Stammgottheit finden wir ihn fast nur in Theben. In Athen verblafste seine Gestalt früh vor dem glänzenden Ideale der zugleich streitbaren und klugen Stadtgöttin, und aufser dem Tempel, für welchen Alkamenes noch ein nicht weiter bekanntes Bildnis fertigte (Paus. 1, 8, 5) lebte sein Name nur im Gerichtshofe für Mordsachen, dem Areopag, fort. Selbst Sparta widmete ihm keine hervorragende Pflege: er hiefs dort Θηρίτας, der Wilde, Paus. 3, 19, 7. Bei Hesiod (Scut. 192) wird er beschrieben wie jeder andre Homerische Kriegsheld auf dem Streitwagen, völlig ebenso gerüstet, mit Blut überströmt, neben ihm seine Dämonen »Furcht und Schrecken« (Δεῖμός τε Φόβος τε). Fortwährend ist er in Gefahr, zum rein allegorischen Wesen zu werden, dessen Name bei allen Dichtern appellativische Anwendung für Krieg, Mord und gewaltsamen Tod findet. Auf den verhältnismäfsig ältesten Originaldenkmälern, den Vasenbildern, ist seine Gestalt daher gar nicht von gewöhnlichen geharnischten Streitern zu unterscheiden (vgl. die Aufzählung bei Tümpel in Fleckeisens Jahrbb. Suppl. XI, 664 ff.). Auf dem borghesischen Altar der Zwölfgötter (s. Art.) finden wir ihn als bärtigen geharnischten Krieger gegenüber der Aphrodite; ebenso auf dem Kasten des Kypselos (Paus. 5, 18, 1), einer Vase von Corneto, Mon. Inst. X, 23, und andern archaisierenden Werken und auf einigen Münzen, besonders der Bruttier. Wir finden ihn hier (Millin, G. M. 150—153) teils bärtig, teils

ganz jugendlich und nackt, nur mit Helm, Schild und Lanze; einmal steht eine Eule vor ihm (der Athene entlehnt und als Mahnung des Kriegers zur Klugheit gedeutet); er führt eine Leiter als Städtestürmer (τειχεσιπλήτης). — Doch abgesehen hiervon ist sein Bild in Statuen, obwohl bedeutende Meister solche gefertigt hatten (Alkamenes in Athen, Paus. I, 8, 5), bis in die neueste Zeit nicht immer anerkannt worden. Denn da es an unterscheidenden Kennzeichen fehlt, so kann mancher Heros auf Ares gedeutet werden und ist umgekehrt fast gegen sämtliche Aresbilder auch des jüngeren Typus Zweifel erhoben worden. Die jugendliche Bildung des kriegerischen Gottes, welche zweifelsohne in der Blütezeit der attischen Kunst Sitte wurde, mufste einigermafsen z. B. der des Achill gleichkommen; nur feinere Charakteristik konnte ihn etwa davon trennen. »Eine derbe und kräftige Muskulatur, ein starker fleischiger Nacken und ein kurzgelocktes und gesträubtes Haar (οὖλος, βλοσυρὸς τὸ εἶδος) scheinen durchgängig zur Vorstellung des Gottes zu gehören. Ares hat kleinere Augen, eine etwas stärker geöffnete Nase (οἷς οἱ μυκτῆρες ἀναπεπταμένοι, θυμώδεις Aristot. Physiogn. 124), eine weniger heitere Stirn, als andere Zeussöhne. Dem Alter nach erscheint er männlicher als Apollon, der Mellepheb, und selbst als Hermes, der Epheb unter den Göttern, als ein jugendlicher Mann.« (Müller, Arch. § 372). Dieser Typus zeigt sich am deutlichsten in der borghesischen Statue im Louvre, welche Ares stehend in heroischer Nacktheit darstellt und zwar genau in der Haltung, wie er zu Florenz (und öfter) in einer Gruppe mit Aphrodite vereinigt sich findet. Die derben, etwas schwerfälligen Körperformen lenken den Gedanken von Achill, den man auch hier vermutet hat, ab. Eine feinere Wiederholung des Kopfes dieser Statue, welche aus der Sammlung Albani in Rom stammt, jetzt in der Münchener Glyptothek N. 91, geben wir hier nach Photographie (Abb. 122). Über die Zweifel der Benennung sagt Brunn im Katalog S. 111: »Der Reliefschmuck am Helm: Wölfe am Stirnschild, Greife an der Wölbung geben keine Entscheidung. Dagegen scheinen die mehr auf materielle Kraftentwickelung hindeutenden Formen der Borgheseschen Statue, der mehr männliche als Jünglingscharakter des Kopfes, der nicht besonders nach der geistigen Seite hin entwickelte Ausdruck der Gesichtszüge, wenig dem schnellen, elastischen und lebendigen Wesen des Achilles zu entsprechen. Das keineswegs ‚lange und weich unter dem Helm herabfliefsende Haar‘ hat vielmehr einen sehr schlichten Charakter, und die Andeutung des Backenbartes eignet sich weit mehr für einen Mars als für einen Achilles. Das ‚Schwermütige‘ in der Neigung des Kopfes aber charakterisiert sehr wohl den wilden, zwischen Schlacht- und Liebesgedanken schwankenden Kriegsgott«. Mit dieser Auffassung stimmt auch im ganzen Dilthey, der im Jahrb. der Altertumsfr. Rheinl. 1873 Heft 53, 1—43 eingehend die Aresdarstellungen besprochen und aufser verschiedenen Münzen einen wahrscheinlich jüngeren, bei den Römern besonders beliebten Arestypus namentlich in einer Reihe von kleineren Bronzen überzeugend nachgewiesen hat. Der Gott erscheint in diesen Figuren, von denen wir eine Büste in Berlin (nach Taf. III) und eine Statuette in Wien (n. T. X) hier (Abb. 123 u. 124) wiedergeben, stets weich und fast zart. »In dem Gesichte (der Büste) sind gewisse Züge treu bewahrt, welche auf die lysippische Schule zurückweisen; namentlich entspricht der Bau der Stirne und ihr Übergang in die Nase den Eigentümlichkeiten, welche vornehmlich am Schultypus des Lysippos beobachtet werden. Der Ausdruck des fein modellierten Gesichts ist sehr schmerzlich und



122 Ares.

verrät zu gleicher Zeit ein zornmütiges Temperament. Die hinaufgezogenen Augensterne geben einen verschwommenen, languiden Blick. Diese Eigentümlichkeit entspricht einer Modeliebhaberei der späteren zur Sentimentalität neigenden Kunst.« Aufser diesen mehr oder weniger betonten Merkmalen findet sich überall die Bartlosigkeit und das volle weiche Lockenhaar, in welches der hohe korinthische Helm eingedrückt ist, und eine ideale Formenschönheit, welche in der Abglättung kleiner Bronzekopien allerdings mehr naiv als geistvoll anmutet. Das Stellungsmotiv der Wiener Figur wird von Dilthey mit dem Apoxyomenos des Lysippos verglichen, ebenso die Handlung des Schwerteinsteckens, welche nach anderen Exemplaren hier durch die verlorenen Attribute dargestellt war, und die wie dort das Abschaben nach der Mühe der Palästra, hier nach der kriegerischen Anstrengung in Form einer leichten Aktion die völlige Ruhe vorbereitend, ein harmonisches Spiel der Muskeln und mühelose Gliederbewegung veranlafst. »Während bei dem Apoxyomenos (sagt Dilthey) die Linke thätig ist, fällt hier der erhobenen Rechten, weil sie das Schwert geführt hat, die Aktion zu. Hierdurch ist bedingt, dafs das Standbein ebenfalls vertauscht ist; denn naturgemäfs beschäftigen wir den Arm auf derjenigen Seite, wo der fester aufgesetzte Fufs Halt und Sicherheit gewährt. Der Körper lastet durchaus auf dem rechten Bein, während der linke Fufs seitwärts leicht aufsetzt. Bei der völligen Entlastung des linken Beines ist der rechte Schenkel stark einwärts gestellt und unterstützt den Körper in seinem Schwerpunkt; in demselben Mafse tritt die Hüfte auf der rechten Seite hervor, ist der Oberkörper auf die linke Seite hinübergebogen und die linke Schulter erhöht. So entsteht eine Verschiebung, welche den Eindruck grofser Biegsamkeit hervorbringt, das Gefüge der Figur



123 (Zu Seite 117.)



124 (Zu Seite 117.)

verliert an Festigkeit, der Rhythmus ihrer Linien wird schwungvoller und weichlicher.« Andre Bilder dieses Kriegsgottes, den die römischen Legionen auch mit nach Germanien führten, zeigen ihn mit der Lanze in der Rechten, zur Linken den Schild, zuweilen auch mit dem Panzer bekleidet und in voller Kriegsrüstung; s. v. Sacken, Wiener Bronzen S. 34. Selbst die ihm sonst fremde Ägis führt er in einem Statuenbruchstück in Madrid, Sächs. Ber. 1864, 173. Zu der Verbreitung dieses mehr lieblichen als strengen Typus des Kriegsgottes, der das Schwert einsteckt, um sich dem Genusse des Friedens hinzugeben, trug vornehmlich wohl bei der seit Julius Cäsar anscheinend geflissentlich gepflegte Mythus und von allen Dichtern poetisch und politisch ausgenutzte Gedanke von der Vermählung des römischen Stammgottes Mars mit Aphrodite als Ahnin des Julischen Herrschergeschlechts.

Der Gesang des Demodokos in der Odyssee nämlich wirkte, wie schon bemerkt, bei den Künstlern zuerst dahin, den rauhen Kriegsgott allmählich in einen schmachtenden Liebhaber der Schönheitsgöttin zu verwandeln. Wenn er im thebischen Kultus mit Aphrodite wirklich vermählt war und auf Grund dessen in älteren Kompositionen ihr Geleiter ist (so auf dem Kypseloskasten, Paus. V, 18, 5, auf der Françoisvase und auf der Sosiasschale), so hat er auf jüngeren Vasenbildern (z. B. Elite céramogr. IV, 95) ganz wie Herakles bei Omphale, in spielender Art die Attribute mit ihr getauscht: sie spiegelt sich in seinem Helme und hat seinen Speer ergriffen, Ares betrachtet sich in ihrem Spiegel. Anderswo spielen Eroten mit seinen Waffen. Der Ring am Beine der borghesischen Statue soll nach einfachster Auslegung an die Fesselung durch Hephästos erinnern. Der Moment der Überraschung ist sehr sinnreich vorgeführt auf einem römischen Altar, den Ti. Claudius Faventinus weihte, wahrscheinlich der von Tacitus Hist. III, 57 erwähnte Parteigänger des Vespasian. Diese »Ara Casali«, zwei Fufs hoch, enthält auf der Vorderseite das hier nach der Zeichnung in Wieselers Erläuterungsschrift (Gött. 1844) wiedergegebene Relief (Abb. 125), auf den beiden Nebenseiten Scenen aus dem troischen Sagenkreise und auf der Rückseite vier Scenen des Mythus der Gründung Roms (s. »Mars«). Faventinus hatte sich, wie es scheint, durch die Überführung der Flottenabteilung in Misenum zu Vespasian bei diesem die *corona civica* »*ob cives servatos*« verdient, welche seine Widmung umschliefst. Das ziemlich grobe Relief — ohne Zweifel handwerksmäfsige Nachbildung eines guten Originals — zeigt unten Mars und Venus auf dem Lager, die Göttin gefesselt. Mars ist tief beschämt, so dafs der Amor hinter ihm Trost zusprechen mufs; Venus aber erhebt, ebenso wie der ihr beigegebene Amor, klagend die Rechte ob der Schmach der Fesseln und der Entdeckung. Oben links erscheint Helios auf dem Viergespann und mit dem Strahlenhaupt; er hat als aufgehender Tag den Vorgang dem Hephästos offenbart, der in seiner gewöhnlichen Tracht als Handwerker mit der Schmiedezange zornig dasteht. Zu vermuten bleibt, dafs auf dem Original zuschauende Götter die Scene vervollständigten, welche hier aus Mangel an Raum fortblieben. (Einer weit späteren Zeit schreibt den »roh gearbeiteten« Altar



125 Mars und Venus.

zu Friederichs, Bausteine I, 491; doch geht das Original auf die julische Periode zurück.) Eine andre Darstellung des Vorganges: Relief bei Winckelmann, Mon. ined. 28; vgl. Brunn, Bullet. 1849, 62.

Der halb philosophische Gedanke von der Bändigung des wilden Streitgottes durch die Allmacht der Liebe, welcher sich in der alexandrinischen Epoche entwickelte, gewann bei den Römern auch einen politischen Hintergrund; daher sich das Kaiserpaar nicht selten als Mars und Venus porträtieren liefs, z. B. Marc Aurel und Faustina, im Louvre. Ohne diese Beziehung findet sich die trauliche Göttergruppe im Capitol, in Florenz (Wieseler, Alte Denkm. II, 290); ferner auf Gemmen und oft auf pompejanischen Gemälden, uud zwar ganze Gruppen in derselben Haltung und Bekleidung, welche auf

berühmte Originale hinweisen. Vgl. Dilthey, Ann. Inst. 1875, 15; Tümpel a. a. O. 670. — Verschieden davon aber ist und eine höhere Bedeutung beanspruchend der berühmte Mars Ludovisi, Abb. 126 (hier nach Photographie), den man auf ein Original des Skopas (Plin. 36, 26: *Mars sedens colossiaeus in templo Bruti Gallaeci apud circum Flaminium*) hat zurückführen wollen. Dem steht jedoch entgegen ›ein der Figur fremdes Überbleibsel auf der linken Schulter und der Rest einer Stütze an derselben Seite weiter unten‹, woraus viele auf eine Gruppierung mit Aphrodite geschlossen haben. Wenn dies mit Plinius, der nach den eben angeführten Worten unmittelbar fortfährt: *praeterea Venus in eodem loco nuda Praxiteliam illam antecedens*, verträglich sein soll, so mufs man dem Schriftsteller eine (allerdings nicht ganz unmögliche) Nachlässigkeit zuschreiben, die nur durch den Einschub einer späteren Randnotiz erklärt werden könnte. Dagegen hat Friederichs, Bausteine N. 436 in dem plastischen Stile des Mars die gröfste Übereinstimmung mit dem Apoxyomenos des Lysippos (s. Art.), ›namentlich in den Köpfen und dem freien Wurf des Haares‹ wahrgenommen und fast allgemeine Beistimmung gefunden. Über das Motiv der Statue sind die widersprechendsten Meinungen laut geworden, welche man vollständig bei Wieseler, Alte Denkm. II zu N. 250 citiert findet. Sicher steht jetzt wohl, dafs durch die Beisetzung des verschmitzt lauernden Eros der Kriegsgott als der Liebe unterliegend zu denken sei. Das Anziehen des linken auf den Helm gestützten Knies und das Umfassen desselben mit den nicht gefaltenen, sondern nur übereinander gelegten Händen zeigt möglichst deutlich ein Sichgehenlassen in behaglicher Träumerei an. Das Schwert steckt in der Scheide, die Chlamys ist längst herabgeglitten; der Gott blickt etwas starr geradeaus in eine unbestimmte Ferne, wie es eben nach der Ermüdung (hier von der Kriegsarbeit) bei der Hingebung an süfses Ausruhen natürlich ist. Die Lockung der Liebe nach vollbrachter Heldenthat würde demnach der Gedanke des Künstlers gewesen sein, nicht unangemessen für die Natur der Feldherren hellenistischer Zeit. Die Anwesenheit der Aphrodite würde dabei nicht notwendig, ihre plastisch schöne Gruppierung aber erst nachzuweisen sein; denn anscheinend dürfte sie bei der Abwendung des Kopfes des Ares fürs erste eine wirkungslose Rolle übernehmen. Beachtenswert ist die Vermutung Wieselers a. a. O., dafs anstatt der Aphrodite zur Linken des Ares vielleicht eine Nike herangeschwebt sei, um ihn zu krönen. — Ares als Kind von Athene gepflegt im grofsen Göttervereine dargestellt auf einer pränestinischen Cista, wobei manches dunkel bleibt, Mon. Inst. IX, 58, 59; Michaelis, Annal. 1873, 221. — Über die Romulussage s. ›Mars‹ und ›Romulus‹. [Bm]

Argonauten. Der weite Kreis der Argonautensage ist von den griechischen Künstlern älterer Zeit verhältnismäfsig selten zum Vorwurfe genommen, sowie auch eine hervorragende epische Dichtung in der klassischen Zeit fehlt. Erst die Tragiker machten durch Hervorhebung der romantischen und pathetischen Momente einzelne Scenen populär; nach ihnen haben die Alexandriner eine breite und doch wenig ergiebige Nachlese gehalten. Die kindermordende Medea ist der Glanzpunkt ihrer Leistungen.

In besonderen Artikeln behandeln wir die Abenteuer der Ino und des Phrixos, die spätere Geschichte der Medea, des Pelias, die Talossage, Phineus und den Faustkampf des Amykos mit dem Dioskuren. Mit dem Reste der allmählich zu grofser Breite angewachsenen Fabel können wir hier um so kürzer uns abfinden, als die neuere Kritik mit Recht eine Anzahl von Monumenten, die hierher gedeutet waren, aus diesem Sagenkreise zurückgewiesen hat. Eine für Jason gehaltene Statue in München (N. 151) ist als sandalenbindender Hermes (s. Art.) erkannt worden, und schwerlich hat ein alter Bildhauer den Führer der Argonauten, dessen Heldentum nach jüngerer Auffassung etwas zweifelhaft erschien, selbständig zu formen unternommen. Nach Pindars Schilderung (Pyth. IV, 79) zeigte sein Äufseres den gewaltigen Helden von riesiger Gröfse: über dem eng anschliefsenden Rocke der Magneten trägt er ein Pardelfell und das Haar wallt ihm tief auf den Rücken herab. Sind diese Züge schon mehr malerisch als plastisch, so ist in seinem Bilde bei Philostr. jun. 7 die Mischung von Heroenkostüm und sentimentaler Stutzerhaftigkeit durchaus einem Gemälde in der Manier der pompejanischen entnommen. Eine Statuengruppe von Lykios, Myrons Schüler, wird von Plinius (34, 79) schlechtweg als die Argonauten bezeichnet, ein sehr kostbares Gemälde des Kydias (35, 130) ebenso, ohne nähere Angabe. Ein Wandgemälde in der Neptunshalle zu Rom, welches Jason und andere Argonauten bewaffnet darstellte, erwähnt Dio 53, 27 und in Anspielung Juven. 6, 153, Martial. 2, 14, 5. —

Den Bau des Schiffes Argo erkannte man allgemein in mehreren Terrakotten, von denen wir die bekannteste nach Combe Terracott. X, 16 hier (Abb. 127) wiedergeben.

Zwei Handwerker in der üblichen Tracht der ἐξωμίς sind an der Herstellung eines Schiffes beschäftigt; der eine, mit einer helmartigen Kappe bedeckt, arbeitet mit Hammer und Meifsel an dem Vorderteile, während der andre das Segel an den Mast befestigt. Daneben sitzt unterweisend die Werkmeisterin Athene (Ἐργάνη) im langen Chiton mit faltigem Überwurf; sie trägt den Helm und hat den Gorgonenschild hinten an ihren Sessel gelehnt. Auf einer Säule sitzt ihr Käuzchen, den verständigen



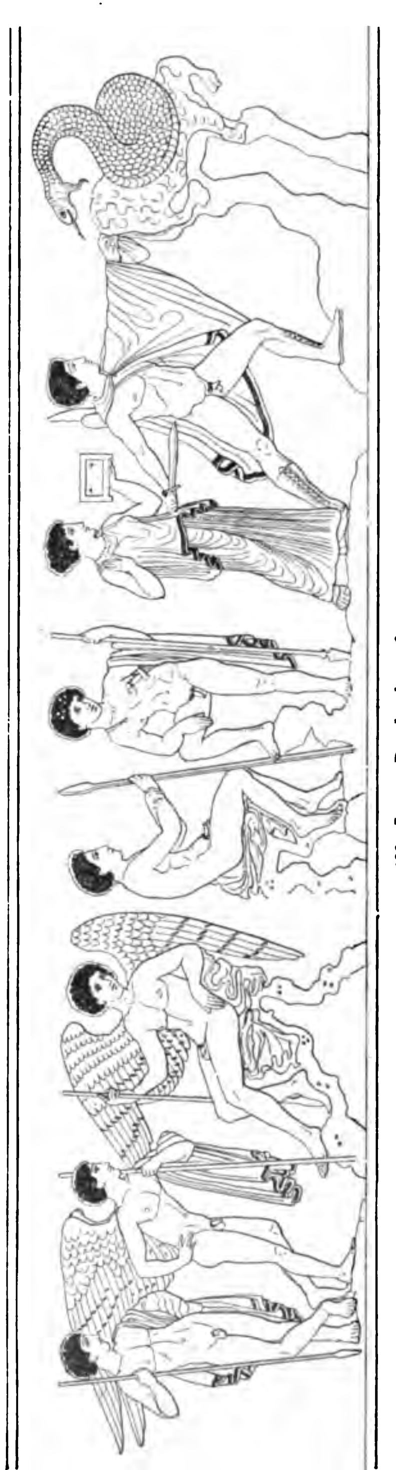
126 Mars Ludovisi. (Zu Seite 120.)

Rat andeutend. Das Gemäuer mit dem Thoreingange stellt die Hafenbauten von Pagasai vor, der Eichbaum die übrige Landschaft. Der das Schiff umwindende Lorbeerzweig verheifst siegreiche Fahrt. Wenn Brunn in Paulys Realencyklop. I[b], 1537 schreibt (Campana folgend), die Scene scheine richtiger auf den Schiffsbau des Danaos bezogen zu werden, so baut allerdings auch dieser wie Jason »nach Eingebung der Athene« (ὑποθεμένης Ἀθηνᾶς Apollod. II, 1, 4, 5 und I, 9, 16, 6); indessen scheint die Fahrt des Danaos in Kunstdenkmälern sonst kaum vorzukommen, während Jasons Name auf einer etruskischen, den Schiffbau darstellenden Gemme bei Micali, mon. ant. 116, 2 das Alter dieser Vorstellung bezeugt. Übrigens könnte obiges Bild, da es nichts Charakteristisches bietet, auch recht wohl (wie Brunn mir jetzt mündlich bemerkt) ohne alle mythologische Bedeutung sein. Noch bedeutendere Zweifel erregt ein Bronzerelief bei Millin G. M. 105, 418. — Eine späte Münze der Magneten (Millin G. M. 111, 420) zeigt die geruderte Argo (inschr.) mit den Helden, welche deutlicher auf einem Thonfragment (ebendas. 105, 419) als griechische Heroen erscheinen. — Über das vermeintliche Opfer am Altar der Chryse vgl. »Herakles, Zug gegen Troja«. — Die anmutige, in die Argonauten verflochtene Hylassage stellen mehrere kampanische Wandgemälde dar, s. Helbig N. 1260 ff. — Die Weissagung des Glaukos Pontios als Gemälde beschreibt Philostr. II, 15. — Reicher sind die Begebenheiten in Kolchis selbst bedacht. Die Bändigung der Stiere sehen wir auf Sarkophagen im Louvre (Clarac Musée 199, 210) und in Wien (Arch. Ztg. 1860 Taf. 135, 2); die kräftige Stellung des leider verstümmelten Helden, der in Gegenwart des thronenden Aietes mit jeder Hand einen Stier am Horne gepackt hält (wiederholt in dem Fragmente bei Millin, G. M. 175, 424) läfst ein gediegenes Original voraussetzen; als Seitenstück ebenso einfach die Verlobung mit der verschleierten Medea in Gegenwart der dem Jason günstigen Hera; die alte Amme und ein Argonaut sind Zeugen, daneben noch ein Eros. Auf dem Kasten des Kypselos thronte Medea, Jason stand zur Rechten und Aphrodite zur Linken, dabei der erläuternde Vers: Μήδειαν Ἰάσων γαμέει, κέλεται δ' Ἀφροδίτα Paus. V, 18, 1. — Den Beistand der Aphrodite betont noch stärker ein Vasenbild Arch. Ztg. 1883 Taf. 11: Jason bezwingt einen am Horne gehaltenen Stier sonderbarer Weise mit der Keule, wobei Aphrodite von einer Balustrade herab zuschaut, hinter ihr Eros; der Drache am Baum daneben züngelt gegen den Helden; das Vlies scheint dabei auf der Erde zu liegen. Diese Deutung wird bestritten ebendas. S. 261; dagegen eine Vase aus Kertsch (Antiq. du Bosph. Cimmér. pl. 63 A) in ähnlicher Weise die Sache darstellt, wo aber Medea selbst (kenntlich an der hohen phrygischen Kopftracht) zuschaut. — Ein eigentlicher Kampf mit dem Drachen findet nur auf wenigen

127 Bau der Argo. (Zu Seite 120.)

Vasen statt, unter denen wir von der bemerkenswertesten, einer grofsen mit vielem Bildwerk geschmückten Amphora in München (N. 805) das betreffende Stück ausheben (Abb. 128, nach Arch. Ztg. 1860 Taf. 239, 140, erläutert von Jahn; weiteres s. »Bellerophon«).

Das goldene Vlies ist hier abweichender Weise nicht an einen Baum gehängt, sondern über einen Felsen gebreitet, wo es dem Drachen zum Lager dient. In kräftiger Haltung stürmt Jason mit gezücktem Schwerte gegen das Untier heran, die Chlamys wie einen Schild über den linken Arm geschlagen (χλαμὺς ἣν δεῖ τῇ λαιᾷ περιελίττειν, ὁπότε προσμάχοιτο τοῖς θηρίοις, Pollux V, 18), während ihm der Petasos hinten herabhängt, übrigens nackt, nur an den Füfsen mit lang hinaufreichenden Schnürstiefeln bekleidet, an Haltung ähnlich dem Harmodios in der Gruppe der Tyrannenmörder. Hinter ihm steht seine Schützerin Medea, im ärmellosen Chiton mit dem Überschlag, in der Linken das Kästchen mit den Zaubermitteln haltend, welches für ihre Figur auf Bildern charakteristisch ist (φωριαμὸν μετεκίαθεν, ᾗ ἔνι πολλὰ φάρμακα-ἔκειτο Apoll. Rhod. III, 802). Dafs aber Jason vorzugsweise durch Zauber siegt und der siegreiche Ausgang gewifs ist, zeigt aufser der Haltung der Hauptpersonen die anmutige Gruppe der sorglos daneben stehenden und sitzenden Gefährten, welche in bequemer Stellung und mit epischer Ruhe der Befriedigung ihrer Neugier fröhnen, und unter denen nur die beiden Boreaden durch ihre mächtigen Schulterflügel kenntlich gemacht sind. — Zwei ähnliche Darstellungen Mon. Inst. V, 12. Weit deutlicher aber als hier ist die Wirksamkeit der Zaubermittel auf einigen anderen Denkmälern, namentlich auf Sarkophagreliefs (s. Jahn, Arch. Ztg. 1866, 234) hervorgehoben. Mehrmals sehen wir, wie der Drache um einen Baum geringelt, das Haupt schlaff herabhängen läfst, während auf der einen Seite Medea ruhig dabei steht, auf der andern Jason das Vlies vom Baume herabzulangen im Begriff ist. (Vgl. Val. Flacc. VIII, 88: *iamque altae cecidere jubae nutatque coactum jam caput atque ingens extra sua vellera cervix.*) Oder die Zauberin läfst die Schlange aus einer Schale fressen, während Jason von der andern Seite herbeischleicht, um das Vlies zu stehlen. Kurz, wir finden, wie auch in der späteren Poesie, dafs Medea die Hauptrolle spielt und Jason zum Werkzeuge ihrer Absichten herabgedrückt ist. (Nicht als Jasons Eroberung, sondern als Phrixos' Weihung des Vlieses möchte ich das Gemmenbild Millin G. M. 146, 424* auffassen.)



128 Jasons Drachenkampf.

Dieser romantische Zug in Jasons Abenteuer findet sich jedoch am stärksten ausgeprägt in der Scene eines Vasenbildes, welches ohne die Namensbeischrift schwerlich genügend erklärt werden könnte, da jede litterarische Tradition fehlt. Hier (Abb. 129) nach Welcker, Alte Denkm. III Taf. XXIV, 1.

Wir sehen das goldene Vlies am Baum hängen, daneben von dem Drachenungeheuer nur das Vorderteil und den mit scharfen Zähnen besetzten geöffneten Rachen, aus welchem der nackte Jason kopflings herauszugleiten im Begriff steht. Mit Recht bemerkt Flasch (Angebl. Argonautenbilder S. 25), dafs die schlaff herabhängenden Arme und die Kopfhaltung des Helden seine vollständige Passivität bezeugen, und ferner, dafs der Drache wegen seiner aufgebäumten Krümmung nicht tot sein kann. Daher ist die geistreiche Parallele Welckers a. a. O. S. 378 mit dem Kampfe des Herakles im Drachenleibe (s. »Herakles, Befreiung der Hesione«) hier nicht statthaft; vielmehr anzunehmen,

dafs Jason, wie gegen die feuerschnaubenden Stiere durch die Salbe der Medea, und in der Sage von der Einschläferung des Drachen durch die Iynx, so hier durch den Beistand der ruhig zuschauenden Athene (wohl die kolchische Ἀθηνᾶ Ἀσία bei Paus. 3, 24, 5) gegen die Verletzung gefeit und gestählt sei, dafs also Zaubermittel die Heldenkraft ersetzen und der Drache den Jason freiwillig wieder herausgeben mufs. Ein etruskischer Spiegel bei Gerhard II, 138 zeigt Jason von dem Drachen angefallen und im Begriff verschlungen zu werden; doch wird der Zusammenhang unseres Bildes auch hierdurch nicht aufgehellt. — Auf einem Gemälde in Neapel (Philostr. iun. 11) sah man die Argo den Phasis hinabfahren, Jason bewaffnet vorn auf dem Schiffe, neben ihm Medea finster und erschreckt, Orpheus den Ruderern singend; in der Ferne hing der eingeschläferte Drache an der Eiche und Aietes jagte mit Apsyrtos (?) als Wagenlenker auf einem Viergespann den Fliehenden nach. [Bm]

129 Jason im Drachen. (Zu Seite 123.)

Ariadne. Dafs des Dionysos Gattin nicht die sterbliche Tochter eines Königs, sondern ursprünglich eine Göttin war, welche als die schlafende Erde von dem Frühlingshelden erweckt und befruchtet wird, möge hier nur eben angedeutet werden, wie es sich ja aus der Feier in Amathus nach Plut. Thes. 20 von selbst ergibt. Mit Recht hat man sie der Kora gleichgestellt, da sie wie diese in die Unterwelt mufs, was auch die aus attischem Einflufs stammenden Homerverse λ 321 beweisen. Schon die späteren Griechen suchten vergebens den alten Lokalkult von Naxos mit der historisierten Theseussage der Athener zu vereinigen, indem sie zwei Ariadnen annahmen, unter denen aber die Heroine in dem Zeitalter der Tragödie so sehr überwog, dafs die Kunst, sowohl die dichtende als die bildende und zeichnende, es nur mit dieser zu thun hat und zwar meist in einer Umformung nach dem Geschmack des Euripides und seines sentimentalen Publikums. Noch zu Philostratos' (I, 15) Zeit pflegten die Ammen den Kindern die schöne Mär zu erzählen, wie der böse Theseus die arme Ariadne verliefs, und dabei Thränen der Rührung zu vergiefsen. Wir finden daher (indem wir für ihr sonstiges Vorkommen in Kreta auf ›Theseus‹ verweisen) die im Schlaf verlassene Geliebte, welche kummervoll erwacht und dann oder auch schon vor dem Erwachen von dem Gotte gefunden und mit hohen Ehren überrascht wird.

Den Moment, wo Theseus die schlafende Ariadne verläfst, stellt ein pompejanisches Gemälde vor (Mus. Borb. XI, 34), wobei die in der Luft erscheinende Athene den zögernden Helden antreibt, wie schon Pherekydes (nach Schol. Odyss. λ 321), offenbar der attischen Sage folgend, angab. In schalkhafter Weise ist dies Motiv übertrieben auf einer jüngst entdeckten Schale aus Corneto (abgeb. Mon. Inst. XI, 20, dazu Ann. Inst. 1880, 150), wo Ariadne ganz bekleidet unter Weinranken daliegt, über ihr schwebt Eros, während Theseus mit der linken Hand eben seine Sandalen aufhebt, um ohne Geräusch davon zu eilen und Hermes, sich nach ihm umsehend, schon auf den Fufsspitzen davon schleicht. Die absichtliche Komik der Darstellung erhellt auch aus dem Gegenbilde worüber s. ›Iliupersis‹. Die erwachte und bekümmerte Ariadne stellen aber mehrere Statuen, namentlich eine früher unter dem Namen Agrippina berühmte in Dresden vor (Becker, Augusteum Taf. 17), deren Gleichartigkeit auf ein hervorragendes Original



130 Schlafende Ariadne. (Zu Seite 126.)

weist: sie sitzt in dem auf den Schofs herabgesunkenen Gewande auf einem Felsen, den vorgeneigten Kopf auf die rechte Hand stützend, den Ellbogen auf das höher gezogene Knie, in traurigem Sinnen. Ähnlich malte sie wohl Polygnot in der Unterwelt, auf dem Felsen sitzend, Paus. X, 29, 2.

Auf pompejanischen Gemälden liegt sie am Ufer und blickt dem in der Ferne segelnden Schiffe nach. Ergiebiger noch war diese Situation für die römischen Dichter, deren ausführliche Schilderungen vielleicht auf alexandrinischen Vorbildern beruhen: Catull. 65, 52 ff.; Ovid. Heroid. 10; Met. 8, 175; Fast. 3, 459 ff.

Dagegen erfreute sich die schlafende Ariadne bei den Künstlern grofser Beliebtheit, besonders in späterer Zeit. Hier kommt vor allem eine berühmte Statue des Vatican in Betracht, welche wir nach (soweit möglich gelungener) Photographie wiedergeben (Abb. 130). Sie war früher Kleopatra (wegen des in Form einer Schlange gebildeten Armbandes) benannt; Winckelmann, der die Deutung verkehrt fand, schlug die allgemeinere Benennung einer schlafenden Nymphe vor; Visconti erkannte in ihr die schlafende Ariadne, hauptsächlich geleitet durch eine Anzahl von Sarkophagreliefs, welche die Scene der Überraschung durch Dionysos vorführen. Dazu verglich Jacobs eine Bronzemünze von Perinthos (Abb. 131, hier nach Wieseler, Alte Denkm. II, 417), durch welche die jetzt allgemein angenommene Deutung sicher gestellt wird.



131

Dionysos, unbekleidet und mit langem Lockenhaar, in der Rechten den Thyrsos, ist eben in den Anblick der Ariadne versunken, auf welche ihn der begleitende junge Satyr, dessen Schulter seine Linke stützt, ermunternd aufmerksam gemacht hat. Rechts von ihm steht Pan, jubelnd und lüstern aufspringend, wobei er den alten Silen anscheinend mit sich fortzuziehen sucht. Über dem Haupte der Ariadne steht winkend und den Arm hoch erhebend ein Satyr (mehr läfst sich wohl nicht sagen), der augenscheinlich die erste Entdeckung der Schlafenden gemacht hat.

Die Bekleidung und das ganze Motiv der Ariadne auf der das übrige, wie meist, verkürzenden und verkümmernden Münze stimmt nun mit der Statue so genau überein, dafs man versucht wird, eine bedeutende Statuengruppe als Grundlage beider zu denken, besonders da zahlreiche Wiederholungen der Statue sowohl wie der ganzen Gruppe in Reliefs (deren eines im Vatican dicht daneben sich befindet), besonders auf Sarkophagen, ferner Gemälde, Mosaiken und geschnittene Steine (aufgezählt Sächs. Ber. 1860 S. 26 ff.) bei vielfachen Variationen im einzelnen dem Grundmotive treu bleiben.

Über die vaticanische Statue sagt Burckhardt: ›Als Motiv der Ruhe wird dieses in seiner Art einzige Werk auf ewig die Skulptur beherrschen. Es ist nicht möglich ein lieblich-grandioses Weib auf majestätischere Weise schlummernd hinzustrecken. Die Art, wie der Kopf durch die Lage der Arme die höchste Bedeutung erhält, die ungemeine Würde in der Kreuzung der Beine, endlich die unerreichbare Pracht und die weise Aufeinanderfolge der Gewandmotive werden nie genug zu bewundern sein. Der noch streng-schöne Gesichtstypus läfst uns eine Ariadne erkennen, die noch nicht in den Kreis ihres Retters aufgenommen worden ist.‹ Da die nur flüchtig behandelte Rückseite der Figur ihre Aufstellung in einer Nische oder an der Wand erforderlich macht, und da eine Statuengruppe, wie sie nach der Münze sich ergeben würde, den Gesetzen der griechischen Plastik nicht zu entsprechen scheint, so hat man in Hinweis auf ein Gemälde im athenischen Dionysostempel (Paus. I, 20, 2: Ἀριάδνη καθεύδουσα καὶ Θησεὺς ἀναγόμενος καὶ Διόνυσος ἥκων εἰς τὴν Ἀριάδνης ἁρπαγήν) neuerlich (Ann. Inst. 1872, 89) die Statue erst für Nachahmung eines Gemäldes ansehen wollen. Doch hat auch in diesem Falle der Bildhauer Lob und Ansehen erworben, wie ein Epigramm Anthol. zeigt: οὐ βρότος ὁ γλύπτας, οἵαν δέ σε Βάκχος ἐράσσας εἶδεν ὑπὲρ πέτρας ἔξεσε κεκλιμέναν; vgl. Propert. I, 3, 1. Die Lage des rechten Armes der Schlafenden bezeichnet ebenso Anthol. Pal. V, 275, 2: κεῖτο περὶ κρόταφον πῆχυν ἑλιξαμένη. Über die ganze Situation vgl. die Schilderung des Gemäldes Philostr. I, 15, wo jedoch der Oberleib ganz entblöfst ist, wie auch in mehreren Darstellungen und bei Nonnos, Dionys. 47, 269. Der letztere läfst sie auch ausdrücklich am Meeresufer schlafen (ὑπνώουσα ἐπ' αἰγιαλοῖσιν), was ebenfalls an einer Mannheimer Statue (Stark, Sächs. Ber. 1860 Taf. 3) durch die mit Delphinen erfüllten Meereswellen am unteren Rande des Lagers angedeutet wird. Auf einem späteren prunkhaften Vasengemälde (Mon. Inst. X, 51) liegt Ariadne ausgestreckt auf einem Pantherfelle mit entblöfstem Oberkörper, schlafend (das Oberteil der Figur ist freilich zerstört); rings um sie stehen und sitzen Satyrn und Bacchantinnen, dienende Frauen und Eroten. Der göttliche Bräutigam wird erst erwartet. (Schlafend auch bei Gerhard, Etr. und kampan. Vaseng. Taf. 6, 7).

Über den eigentlichen Hochzeitszug s. ›Dionysos‹.

Als eine mystische Vermählungsfeier (ἱερὸς γάμος) nach lokalem Kultus ist wohl aufzufassen ein Vasengemälde mit der Inschrift ΝΑΞΙΩΝ, wo unter einer Laube von Epheuranken Dionysos mit dem Thyrsos-

scepter der neben ihm sitzenden bekleideten und geschmückten Braut den Kantharos beut, ein Eros mit der Binde fliegt herzu; Millingen, Uned. mon. I, 26. Ähnliche Vase bei Gerhard, Berlins Ant. Bildw. S. 844. Lebhafter ist die Bewegung auf einer prächtigen, fein gemalten Amphora Mon. Inst. VI, 70, wo die bekränzten Götter von Satyr und Mainade umgeben sind. Eine ruhige Begegnung, wobei Ariadne von einem Satyr geleitet wird, hinter dem bärtigen Dionysos Hermes und Poseidon hergehen, auf archaischer Vase Gerhard, Auserl. Vas. I, 48. Als Kora gilt die Braut noch ebendas. I, 53, wo sie dem Gotte entgegenzieht auf dem mit Böcken bespannten Wagen, geleitet von dem zitherspielenden Apollon und Hermes. Dagegen ist die Vermählung zum frivolen Ballett umgestaltet bei Xenoph. Symp. 9.

Auf Sarkophagen (aufgezählt Stark, Sächs. Ber. 1860 S. 26) findet sich die schlafende Ariadne zuweilen, daneben Eros mit gesenkter Fackel, sie enthüllend (Clarac Musée 191, 347), in dem Sinne des Verlassens dieser Erde in sicherer Hoffnung eines schöneren Erwachens.

Als Symbol ewiger und seliger Vermählung ist es auch wohl zu deuten, wenn auf einem römischen Grabsteine Ariadne und Bacchus (inschriftlich) sich die Hand reichen, nach römischem Eheritus; Arch. Ztg. 1860 Taf. 141.

Einzelne Köpfe sind schwer mit Sicherheit als Ariadne zu erklären. Der berühmte im Capitol, den Braun (Ruinen und Museen Roms S. 195) noch so deutete, wird jetzt allgemein als Dionysos gefafst wegen der kleinen Hörner unter dem Haar; es bleibt ein schöner Marmor in Neapel (Mus. Borb. III, 39) und eine epheubekränzte kleine Bronzebüste mit edlem Audsruck und idealen Formen (s. Sacken, Wiener Bronzen Taf. 28, 4). Von dem eigentümlichen Mythus, welcher in der Odyssee (λ 421—425) berührt ist, dafs die von Theseus entführte Ariadne in Naxos »auf das Zeugnis des Dionysos« von Artemis getötet sei, findet sich eine Spur auf zwei etruskischen Spiegeln mit Inschriften (Gerhard I, 87 und Annal. 1859 tav. L): Artemis langbekleidet trägt in den Armen ein fast kindlich gebildetes Mädchen ESIA = Evia), daneben den Bogen und 3 Pfeile; ihr gegenüber der bärtige Bakchos mit Kantharos, weiter zurück Athena mit Helm und Ägis, letztere mit abwehrender, ersterer mit versöhnender Geberde nach der Erläuterung von L. Schmidt, Annal. 1858, 258 ff., der dahin gelangt zu konstatieren, dafs Theseus' Schuld und Ariadnes Vergehen im Tempel des Dionysos angedeutet sei, welches auf Athenens Befehl durch Theseus' Abreise und Ariadnes Tod mittels der sanften Pfeile der Artemis gesühnt werde. — Aufzählung der Denkmäler bei Jahn, Arch. Beitr. S. 251 ff., Brunn in Pauly's Realencykl. 2. Aufl. I, 2, S. 1549, Not. [Bm]

Aristeas und **Papias,** Bildhauer aus Aphrodisias in Karien, wahrscheinlich aus der Zeit Hadrians. Von ihrer Hand besitzen wir die in schwarzem Marmor hergestellten Statuen zweier Kentauren, gefunden in der Villa Hadrians zu Tivoli, jetzt im capitolinischen Museum. (Abb. 132.) Den jüngeren derselben zeigt unsere Abbildung nach einer Photographie, der ältere ist abgebildet nach einer Pariser Wiederholung bei Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II, 47, 597. Es sind Kopien nach Bronzewerken der alexandrinischen Zeit, für unsere Künstler bleibt nur das Verdienst der materiellen Ausführung

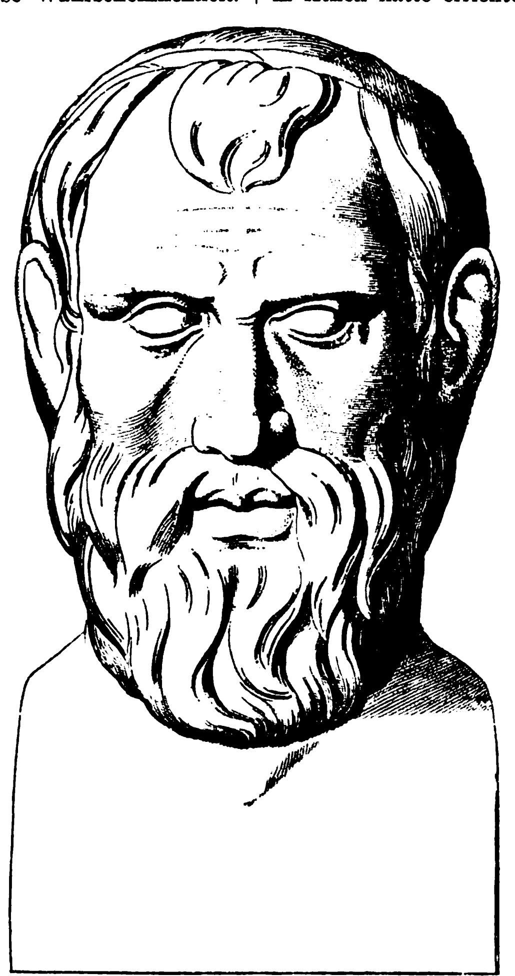


132 Centaur.

in dem schwierig zu bearbeitenden Stein übrig. Die Statuen zeigen uns zwei Kentauren, einen älteren und einen jüngeren als Pendants. Dem älteren hat ein Eros die Hände auf den Rücken gebunden; der Kentaur, in seinem Alter der Bürde der Liebe ungewohnt, schaut sich bittflehend nach seiner unerwünschten Last um. Der jüngere Genosse schlägt freudig erregt über diese Scene ein Schnippchen, ohne zu bemerken, dafs auch er vor den Fesseln der Liebe nicht sicher ist. Denn schon sitzt auch ihm (im capitolinischen Exemplar nicht erhalten) ein Eros auf dem Rücken. Die ganze Erfindung zeugt von einem köstlichen Humor und ist dem alexandrinischen Zeitgeiste vollkommen entsprechend. [J]

Aristogeiton s. Hypatodoros.

Aristophanes, der Komödiendichter. Eine bei Tusculum gefundene Doppelherme stellt, wie Welcker (Annali del Instituto XXV 1853 p. 251 ff.) erkannte, auf einer Seite Menanders anderweitig inschriftlich beglaubigtes Bild vor; s. »Menander«. Da nun bei antiken Doppelbüsten die Regel ist, gleichartige Personen miteinander zu verbinden, so hat Welckers Vermutung, dafs das zweite Bildnis Aristophanes sei, schon an sich eine grofse Wahrscheinlichkeit. Freilich bezeichnet sich dieser selbst, Pac. 768 ff., energisch als kahlköpfig (φέρε τῷ φαλακρῷ, δὸς τῷ φαλακρῷ), während die Herme nur den Beginn des Haarmangels aufweist, den φαλαντίας. Dennoch können wir die Differenz nicht so hoch anschlagen, um dafür mit Stark, Arch. Ztg. 1859 S. 87 den auch im Altertume unberühmteren Kratinos zu bieten; denn einerseits scheint der Dichter a. a. O. absichtlich durch Übertreibung seine Person dem Scherze preiszugeben, anderseits ist bei den Porträtbildnern Neigung vorhanden, derartige Mängel zu verdecken. Die Abb. 133 nach Mon. Inst. V, 55 bestätigt die Worte Welckers, dafs die Züge nicht blofs einen bedeutenden Mann, sondern speziell einen ernsten Beobachter verraten: gerunzelte Stirn, tiefliegende Augen, einige Verdrossenheit in dem Zucken der Mundwinkel. Die schmale, den Kopf umgebende Tänie, welche Menander nicht hat, wird ebenso wie bei andern Doppelhermen (Homer und Archilochos) als Zeichen des ihm zuerkannten Vorzuges gedeutet. — Über eine andere Herme mit Inschrift in Florenz s. Welcker, Alt. Denkm. V, 51; über eine Doppelherme in Neapel s. Braun, Ann. Inst. 1854 S. 48. [Bm]



133 Aristophanes.

Aristoteles, der Philosoph. Er war nach Timotheos bei Diog. La. V, 1 und einem Epigramme der Anthologie klein, hatte magere Beine (ἰσχνοσκελής), einen vorstehenden Bauch, kleine Augen und wenig Haare. Einen spottenden Ausdruck im Gesichte schreibt ihm Aelian, V. Hist. III, 19 zu (καὶ μωκία τις ἦν αὐτοῦ περὶ τὸ πρόσωπον), doch gibt er zu, dafs Gehässigkeit dies aufbrachte. Aufserdem fiel dem Aristoteles die Aussprache des Rho schwer (τραυλότης). Übrigens habe er sich sorgfältig gekleidet, das Haar gepflegt und gern Ringe getragen. — Seine Bildnisse waren zahlreich, nachdem ihm schon Alexander d. Gr. eine Porträtstatue in Athen hatte errichten lassen, deren Inschrift wir noch besitzen (Corp. Inscr. Gr. N. 136), und auch Philippos und Olympias seine Statue neben die ihrigen setzten (? Ammon. lat. p. 56). Sein Schüler Theophrast verordnete nach Diog. La. 5, 51 testamentarisch die Aufstellung seines Bildes in einem Heiligtume. Im kaiserlichen Rom renommierte man damit, *si quis Aristotelem similem vel Pittacon emit,* Juv. 2, 6. Christodor. ecphr. 16 beschreibt seine Statue in einem Gymnasium in Konstantinopel: ἱστάμενος δὲ χεῖρε περιπλέγδην συνεέργαθεν, οὐδ' ἐνὶ χαλκῷ ἀφθόγγῳ φρένας εἶχεν ἀεργέας, ἀλλ' ἔτι βουλὴν σκεπτομένῳ μὲν ἔϊκτο· συνιστάμεναι δὲ παρειαὶ ἀνέρος ἀμφιέλισσον ἐμαντεύοντο μενοινὴν καὶ τροχαλαὶ σήμαινον ἀολλέα μῆτιν ὀπωπαί.

Mit dem Gestus der gefalteten Hände stimmt nun vortrefflich eine Statuette der Villa Mattei bei Visconti, Iconogr. gr. pl. 20, 7. Daselbst ist unter N. 1 ein Relief gegeben, welches selbst ohne Bezeichnung, aber von J. Faber früher nach einer sehr ähnlichen Büste mit Inschrift als Aristoteles bekannt gemacht worden war. Und auf der völligen Übereinstimmung der Gesichtszüge fufsend, durfte Visconti eine Statue in Lebensgröfse im Palast Spada zu Rom ebenso benennen, zumal da auch die Anfangsbuchstaben der halbzerstörten Inschrift darauf hinweisen. Wir geben die ganze Statue (Abb. 134), an welcher die Füfse schlecht ergänzt sind; dann den Kopf besonders (Abb. 135), beides aus Visconti pl. 20, 2 und 3. Eine Statue des Aristoteles *exserto brachio*, wie hier, erwähnt Sidon. Apoll. IX, 9

Auch die Magerkeit der Wangen (παρειαὶ συνιστάμεναι) bei Christodoros ist deutlich ausgedrückt und durch das Magenleiden des Philosophen begründet. Es ist kaum nötig zu bemerken, wie fein gewählt die Haltung des sinnenden Weisen ist, wie geistvoll das verhältnismäfsig kleine Auge unter der durcharbeiteten Stirn und den fein modellierten Augenbrauen hervorblickt. Zwei geschnittene Steine (ebenfalls bei Visconti a. a. O.) stimmen in den Zügen vollständig mit der Statue überein, verraten jedoch höheres Alter durch die zunehmende Kahlköpfigkeit des angestrengt arbeitenden Weisen. [Bm]



134 Aristoteles. (Zu Seite 128.)

Arkesilaos, Bildhauer, Zeitgenosse Cäsars, ein seiner Zeit besonders geschätzter Künstler. Aufser von einigen mehr genrehaften Werken, Kentauren, welche Nymphen tragen, einer Löwin, umgeben von Eroten, von denen einige sie gefesselt haben, andre sie zwingen, aus einem Horne zu trinken, wieder andre ihr Pantoffeln anziehen, wissen wir von einem Bilde der Felicitas, welche Lucullus um einen enormen Preis bei ihm bestellte, die aber wegen Ablebens des Bestellers wie des Künstlers nicht zur Ausführung kam (Plin. N. H. XXXV, 156). Für Cäsar schuf er das Tempelbild der Venus Genetrix (Plin. l. c.). Früher glaubte man dasselbe in einem öfter wiederkehrenden Typus mit enganliegendem, die Formen mit grofsem Raffinement durchscheinen lassenden Gewande wiederzuerkennen. Wahrscheinlich aber war sie erhabener, mehr der Juno ähnlich gebildet, völlig bekleidet, mit Scepter und Diadem, einen kleinen Amor auf der Schulter. (Vgl. Wissowa, De Veneris simulacris Romanis. Vratisl. 1882, p. 23, ss.). Wie bei Pasiteles (s. Art.) wird bei Arkesilaos die treffliche Durchbildung des Modelles gerühmt, und es wird berichtet, dafs seine Modelle teurer bezahlt wurden, als fertige Werke anderer Künstler. Im allgemeinen scheint der Künstler eine selbständigere Richtung eingeschlagen zu haben, als die meist auf freie Reproduktion älterer Werke sich beschränkenden gleichzeitigen attischen Renaissancisten in Rom (vgl. ›Apollonios 2‹). [J]

Armbänder bilden bereits in der Homerischen Zeit einen Bestandteil des weiblichen Schmuckes



135 Kopf des Aristoteles. (Zu Seite 128.)

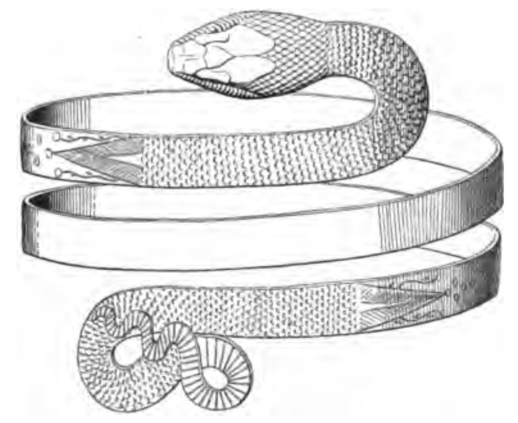
(denn die ἕλικες im Schmuck der Aphrodite, Il. XVIII, 401, sind jedenfalls als Armbänder zu deuten) und blieben bei Griechinnen wie bei Römerinnen eine beliebte Zierde. Man trug sie jedoch nicht blofs, wie bei uns, um das Handgelenk, sondern auch um den Oberarm; mit allgemeinem Namen heifsen sie ψέλια, *armillae,* speziell unterscheidet man περικάρπια und περιβραχιόνια, für Handgelenk und für Oberarm (Poll. V, 99); bei den Römern ist *spatalium* ein um das Handgelenk getragenes Armband, *brachiale* ein für den Oberarm bestimmtes, und zwar trug man den *spinter* am linken, das *dextrocherium* am rechten Arm (Festus p. 336 B, 6: *spinter vocabatur armillae genus, quod mulieres antiquae gerere solebant brachio summo sinistro*). In der Regel wurden sie aus Gold hergestellt und vielfach mit Edelsteinen besetzt. Sehr schöne Beispiele prachtvoll gearbeiteter

goldener Armbänder haben namentlich die Funde in der Krim ergeben (Abb. 136 nach Antiqu. du Bosph. Cimmér. pl. VI, 3). Für den Oberarm benutzte man namentlich gern die Schlangenform (daher solche Armbänder auch ὄφεις heifsen); diese schlangenförmigen Armbänder, von denen Abb. 137 ein Beispiel nach einem in Pompeji gefundenen Exemplare gibt (Mus. Borbon. VII, 46), hatten nicht, wie die anderen in der Regel, einen Verschlufs, sondern schmiegten sich vermöge ihrer Elastizität dem Arme an. Am Oberarm der schlafenden Ariadne des Vatikans (Abb. 130) erblickt man auch ein solches Schlangenarmband, welches bekanntlich die früher verbreitete falsche Benennung der Statue als Kleopatra veranlafst hat. Vgl. Daremberg, Dict. des antiquités I, 435 ff. [Bl]

136 Armband.

Artemis. Wie Apollon ursprünglich der Sonnengott war, so ist die Idee der griechischen Artemis auf den Mond und die ihm zugeschriebenen Wirkungen zurückzuführen. Vor allem aber mufs bemerkt werden, dafs, wie die Römer griechische Göttergestalten durch Identifizierung mit ihren nationalen, wenig entwickelten Göttern sich anpafsten und aneigneten, so auch die Hellenen gerade asiatische (z. B. ephesische Artemis) und nordische (Bendis, Tauropolos) Gottheiten auf gewisse Ähnlichkeiten hin mit ihrer Artemis zu verschmelzen verstanden haben, wodurch bei der steten Erweiterung der Beziehungen die Herstellung eines mythologischen Gesamtbildes erschwert wird. Indessen hat sich auch hier die Assimilationskraft des griechischen Geistes so bewunderungswürdig bewährt, dafs in der endlichen künstlerischen Fassung der Göttin eine einheitliche Gestalt rein und einfach als das natürliche Produkt vielseitiger Spiegelung hervorspringt und bleibende Geltung gewinnt: eine vollendet schöne Menschenbildung in alltäglicher Verrichtung begriffen, symbolisiert den gewaltigen Gedanken einer Herrschaft über alle irdische Natur und Kreatur und verflicht auf zarteste Weise damit geläuterte Vorstellungen über die sittlichen Grundlagen des Kulturlebens.

Bei historischer Anordnung der Kunstdarstellungen mufs die ephesische Artemis zuerst genannt werden, obwohl oder vielmehr weil sie ausländischen Ursprungs ist und ihr von Symbolik triefendes Bild in der Form eines Säulenschaftes mit der Gestaltungsart der ältesten Periode zusammentrifft, wahrscheinlich auch auf diese eingewirkt hat. Nach Paus. 7, 2, 4 fällt die Gründung des ephesischen Heiligtums vor die Einwanderung der Ioner, welche letzteren jedoch ihre Sagen und Vorstellungen von Artemis dahin übertrugen und darin wiederzufinden glaubten, Strab. 639; Tac. Ann. 3, 61. Ein interessantes Zeugnis von der Verbreitung ihres Kultus in das europäische Griechenland und von der gewissenhaften Verpflan-



137 Armband.

zung des altgeheiligten Bildes bietet bekanntlich Xen. Anab. 5, 4, 3—13 (ὁ δὲ ναὸς ὡς μικρὸς μεγάλῳ τῷ ἐν Ἐφέσῳ εἴκασται, καὶ τὸ ξόανον ἔοικεν ὡς κυπαρίττινον χρυσῷ ὄντι τῷ ἐν Ἐφέσῳ). Daher sieht man auf den späten Münzen vieler kleinasiatischen Städte immer die gleiche Gestalt, welche auch in mehreren Statuen erhalten ist; nur dafs die ausgebildete Technik, soweit die Gebundenheit der herkömmlichen Figur dies zuliefs, die freien Glieder dem veränderten Geschmack entsprechend formte und dem Antlitze wenigstens den Ausdruck einer phidiassischen Karyatide verlieh. Unsre Abb. 138, nach einer Photographie der vaticanischen Statue (andre Museen enthalten mannigfache Variationen), vergegenwärtigt hauptsächlich die Nährgöttin durch die vielen Brüste (πολύμαστος, multimammia Hieronym. epist. ad Ephes.), und spricht ihren Charakter als Herrin der animalischen Welt durch die reihenweis und hieroglyphenartig den Unterkörper bedeckenden Reliefs von Köpfen wilder und zahmer Tiere aus, deren Gestalten auf den verschiedenen Exemplaren der Statue wechseln.

Hier sehen wir auf der Vorderseite, soviel erkennbar, reihenweis Stiere, Hirsche, Löwen (?), Greife (? Flügel sind da); unten und an den Seiten aufser Rosetten Bienen und Schmetterlinge. An beiden Armen lagern Löwen; die mondförmige Scheibe hinter dem Haupte ist mit geflügelten Stieren bedeckt. Auf dem feinen Gewande dicht unterm Halse sind (hier kaum sichtbar) tanzende Horen gebildet, dazwischen die Himmelszeichen des Tierkreises, welche den Frühling angehen. Darunter ein Laubgewinde mit Blumen, dann ein Halsband von Eicheln über den hängenden Brüsten. Die (hier nach ähnlichen Mustern sicher ergänzten) Hände sind ausgebreitet, wie es der alle Kreatur liebevoll aufnehmenden Muttergöttin geziemt. Die Mauerkrone *(corona turrita)* mit grofsen Thoröffnungen weist wiederum auf die späte Anfertigung des Bildes hin (s. ›Eutychides‹), welches uns die vom Apostel Paulus gesehene Tempelstatue vergegenwärtigt. Eine Menge variierter Münzbilder der ephesischen Artemis sind zusammengestellt bei Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 308.



138 Diana von Ephesus. (Zu Seite 130.)

Nahe verwandt ist die Darstellung der Artemis Leucophryne auf einer Münze von Magnesia bei Müller-Wieseler I N. 14 und die syrische Gottheit ebdas. N. 246. Artemis Lusia in Arkadien erscheint als bekleidetes Holzbild in ähnlich gebundener Form ebdas. N. 11; namentlich aber die taurische Göttin in den beiden wichtigsten Lebensmomenten der Iphigeneia (s. Art.). Eine andre Vorstellungsweise der Artemis ist ebenfalls dem Ursprunge nach als vorgriechisch zu bezeichnen: die einer geflügelten Frau, welche, übrigens in ruhiger Stellung, wilde Tiere mit beiden Händen gefafst hält, ganz nach dem Typus bekannter assyrischer Reliefs. Wir geben ein Bruchstück der sog. François-vase in Abb. 139 (nach Mon. Inst. IV, 58). Das Bild stellt die sowohl schützende wie vernichtende Herrschaft über die Tierwelt in handgreiflicher Art vor. Sie hält Löwen wie spielend am Schweife auf einem alten Vasenbilde Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 26. Dieselbe Vorstellung fand sich aber auch auf der Lade des Kypselos in Olympia (nach Paus. 5, 19, 1: Ἄρτεμις δὲ οὐκ οἶδα ἐφ' ὅτῳ λόγῳ πτέρυγας ἔχουσά ἐστιν ἐπὶ τῶν ὤμων, καὶ τῇ μὲν δεξιᾷ κατέχει πάρδαλιν, τῇ δὲ ἑτέρᾳ τῶν χειρῶν λέοντα) und sonst (vgl. Arch. Ztg. 1854 Taf. 61 ff.; Ausgrabungen zu Olympia III Taf. 23), wobei die Flügel als sinnbildlicher Ausdruck rascher Göttergegenwart und Wirksamkeit zu nehmen sind.

Zu der Zeit, als die griechische Kunst allmählich zur eigenen Gedankenproduktion gelangte, hatte sich aber die religiöse Anschauung von dem Wesen der Artemis wesentlich umgewandelt und zwar hauptsächlich wohl durch den Einflufs der epischen Dichtung und des delphischen Orakels. Anstatt der mütterlichen Naturgottheit des Orients überwiegt immer mehr die jugendliche Schwester Apollons; man bildete Artemis im Sinne des dorischen Volksstammes als reife Jungfrau, jugendlich kräftig und lebensfrisch, weder besonders anmutig noch herb, sondern selbstgenügsam. Sie ist mit lang herabreichendem, zierlich gefaltetem Gewande bekleidet, erscheint meistens schreitend (eine Andeutung des wandelnden Mondes ?) und führt entweder Bogen und Köcher als die Schwester und Genossin Apollons, oder die Fackel als leuchtende Göttin, die Heil und Segen spendet. Da von ganzen Statuen aus dieser Periode keine Originalarbeit übrig ist, so verweisen wir auf die archaisierende Nachahmung aus Pompeji, welche im Artikel ›Bildhauerkunst, archaisierende‹ behandelt wird. Mehrere Reliefs und zahlreiche Vasenbilder geben dieselbe Figur, welche nun allmählich von der früheren steifen Würde befreit wird und endlich unter den Göttern ganz wie die Tochter im Familienkreise erscheint. Vgl. den Altar im Artikel ›Zwölfgötter‹; das grofse

Vasenbild im Artikel ›Marsyas‹ u. a. (Revue archéol. 1844 pl. 44).

Die volle Ausbildung eines eigentümlichen, freien Ideals der Artemis datiert erst von der jüngeren attischen Schule, über deren Schöpfungen wir nur aus Kopien zweiter und dritter Hand eine Vorstellung gewinnen können. Von Skopas erwähnt eine Statue Lucian. Lexiph. 12, von Timotheos Plin. 36, 22; mehrere werden dem Praxiteles zugeschrieben. Eine zufällige Erwähnung (*osculum quale Praxiteles habere Dianam credidit* Petron. 126: das zarte Mündchen) läſst ungefähr schlieſsen, daſs in dieser Form schon das Hauptkennzeichen aller der landläufigen Bilder gefunden war, welche die Göttin verweltlicht



139 Ältere Artemis. (Zu Seite 131.)

und selbst für das modernste Publikum anziehend erhalten haben. Es ist dies die schlanke und zierliche Mädchengestalt mit den noch etwas herben Formen des weiblichen Körpers vor der Zeit voller Entwickelung, welche der Künstler festgehalten hat: die Göttin ist leichtfüſsig wie das ihr beigegebene Reh, Hüften und Brust entbehren noch der weiblichen Fülle, das Gesicht ist rundlich und heiter, ohne jeden Anflug von Sinnlichkeit, aber auch nicht von tieferem geistigen Ausdruck belebt. Artemis hält etwa die Mitte zwischen Athene und Aphrodite. Aus der das Wild beschützenden und zugleich die Tiere des Waldes beherrschenden Gottheit ist einfach eine Jägerin geworden, zu welcher die kräftige Art spartiatischer Jungfrauen das Modell geliefert hat. Sie trägt als Bekleidung den dorischen Chiton, hochgeschürzt, mit kurzen Ärmeln oder ärmellos, darüber oft ein als breiter Leibgürtel zusammengerolltes Tuch. So schildern die Jägerin Vergil. Aen. 1, 320: *nuda genu nodoque sinus collecta fluentis;* Ovid. Metam. 10, 536: *nuda genu, vestem ritu succincta Dianae;* Claudian. rapt. Pros. 2, 33: *crispatur gemino vestis Gortynia cinctu poplite fusa tenus* (das Flattern im Winde) und Christodor. 308 schildert eine Statue: ἣν δ'ἐπὶ γούνων παρθένιον λεγνωτὸν ἀναζωσθεῖσα χιτῶνα. An den Füſsen trägt sie meist hoch heraufreichende Jagdstiefel (ἐνδρομίδες, Κρητικὰ πέδιλα). Das Haar ist entweder über der Stirn zu einem Knauf (κόρυμβος) aufgebunden oder zurückgestrichen und am Hinterkopf in einem Büschel zusammengefaſst; Binden oder diademartiger Schmuck sind nicht selten.

Die Krone der erhaltenen Werke dieses Typus ist die berühmte Diana von Versailles im Louvre (Abb. 140, nach Bouillon Musée I, 20), gefunden in Hadrians Villa bei Tibur oder am Nemi-See. Der Künstler zeigt uns eine schöne hochgewachsene Gestalt, wie sie dem Homer vorschwebt, wenn er mit ihr Helena, Nausikaa, Penelope vergleicht (δ 122, ζ 102 ff. πασάων δ'ὑπὲρ ἥγε κάρη ἔχει ἠδὲ μέτωπα, ῥεῖα τ'ἀριγνωτὴ πέλεται, καλαὶ δέ τε πᾶσαι, τ 54). Der Eindruck ihrer Länge wird noch verstärkt durch die Verkürzung des Oberkörpers und die Verkleinerung des Kopfes, ein Kunstgriff, dessen Anwendung ebenso wie die hohe Eleganz der Arbeit und die etwas nach Effekt haschende Stellung der Figur eine nahe Verwandtschaft mit dem belvederischen Apollo bezeugt. Die Hörner der Hindin sind ein schon von den Alten bemerkter Verstoſs gegen die Natur, zu welchem den Künstler noch besonders die Schönheit des Geweihes veranlaſste, nachdem schon in der Heraklessage die goldgehörnte Hirschkuh (ἡ χρυσοκέρως ἔλαφος Apollod. 2, 5, 3, 1 und τὰν χρυσοκάρανον δόρκαν Eurip. Herc. fur. 375) besungen war. Dieses ihr geheiligte Tier gegen seine Angreifer in Schutz zu nehmen, während sie mit ihm Berge und Wälder eilenden Laufes durchstreift, ist offenbar der Gedanke der Göttin, welcher dem Künstler als Motiv hier vorgeschwebt hat; Artemis greift in den Köcher, um einen Pfeil hervorzuziehen. Wer dabei an der Abwesenheit des nur angedeuteten Bogens Anstoſs nehmen sollte, würde als gelinde Zurechtweisung die Aufforderung erhalten, er möge versuchen, das lange Instrument ohne Störung der schönen Linien der Gruppe anzufügen. E. Braun, der die dramatische Bewegtheit und dennoch streng plastische Haltung der Gestalt betont, hebt besonders die glückliche Wahl des Momentes, das plötzliche Anhalten im Laufe und die dadurch hervorgebrachte Wirkung hervor. Er sagt (Vorsch. der Kunstmyth. S. 32): ›Der Zusammenstoſs einander widerstrebender und sich gegenseitig hemmender Kräfte ist selbst dem ungeübten Blick durch die eigentümlich wellenförmige Bewegung der groſsartig und einfach behandelten Gewandmassen auffällig, welche durch das Anhalten im raschen Lauf nach entgegengesetzten



140 Diana von Versailles. (Zu Seite 132.)

Richtungen fortgerissen werden. Der leichte dorische Chiton, welcher aufgeschürzt und durch Einschlagen um die Hüften hier verdoppelt ist, würde für sich allein der erhabenen Gestalt nicht hinreichende Fülle und Grofsartigkeit des Ansehens gewährt haben, weshalb es für die Herstellung des Gleichgewichts der Massen äufserst günstig wirkt, dafs das kleine, schmale Mäntelchen, welches vielfach vorkommt, um den Leib geschlagen und zu einer Art Gürtel verwendet erscheint. Es ist über die linke Schulter gezogen und läfst die rechte frei, was für die Veranschaulichung der Muskelthätigkeit, die durch das Hinauf- und Zurücklangen nach den Pfeilen veranlafst wird, sehr vorteilhaft ist. In den leidenschaftlich erregten, aber durch und durch charaktervollen Zügen des Antlitzes spiegelt sich die jungfräuliche Seele der nach einer Seite hin wohlwollenden und das Wild beschützenden, nach der anderen hin dagegen zornig um sich blickenden Göttin wie ein Edelstein auf dunkelem Grunde mit erhabener Pracht ab. Die bescheidene geordnete Lockenfülle krönt ein kammartig aufgesetztes Diadem«. (Overbeck, Sächs. Ber. 1867, 121 ff. vereinigt die Artemis von Versailles mit dem Apoll von Belvedere und einer capitolinischen Athena zu einer anathematischen Gruppe, welche von den Ätolern nach der Niederlage der Gallier auf einer halbrunden Basis aufgestellt sei, namentlich auf Grund einer Angabe bei Paus. X, 15, 2. Der Parallelismus mit jenem Apollon in Stil und Auffassung ist vielfach bemerkt.)

Wie hoch die Versailler Statue, mag ihr Original auch erst der sog. pergamenischen Epoche angehören, in der Auffassung und Durchführung über den zahlreichen gleichartigen, zum Teil keineswegs unbedeutenden Werken steht (die Darstellungen der bogenschiefsenden Artemis bieten reizende Motive), zeigt deren einfache Vergleichung in den Sammlungen von Braun und Müller-Wieseler. Die Variierung des leitenden Motivs führt gerade bei der Jagdgöttin sehr leicht zum Genrehaften, so dafs thatsächlich die anmutige Statue eines jungen Mädchens, welches das Obergewand auf der Schulter festzuheften im Begriffe ist, in mancherlei Nachbildungen unter dem grofsen Publikum als »Diana von Gabii« (im Louvre) umläuft, obwohl sie höchstens für eine Nymphe gelten kann. (Man vergleiche auch die zierliche Figur bei v. Sacken, Wiener Bronzen Taf. VII, 1 und ebdas. N. 3 und 4 die an pompejanische Bilder erinnernden Köpfchen mit dem Korymbos.)

Dafs daneben manche Künstler, insbesondere bei Tempelbildern, von der amazonenhaften Tracht der Jagdgöttin zurücklenkten zu der ehrwürdigeren langbekleideten Figur, bewirkte aufser dem Einflusse der römischen Diana (s. Art.) die Hervorkehrung andrer Eigenschaften der Artemis namentlich als Licht- und Heilbringerin. Artemis σώτειρα, deren schöner Kopf sich auf Münzen von Syrakus findet (wir geben eine Abb. 141 aus dem Berliner Kabinett nach neuer Zeichnung; R. lorbeerbekränzter Apollon), trägt zwar den Köcher, aber geschlossen, oder sie bewegt die Hand, um ihn zu schliefsen, wie auch die freundliche Miene und die ruhige Haltung anzeigt; so namentlich eine Dresdener Statue (Becker, August. II, 45). Auf andern Münzen ist die Leier hinzugefügt; denn Artemis ist auch als Sängerin (ὑμνία) ihrem Bruder Apoll gleichartig und nimmt an seiner musischen Kunst thätigen Anteil, wie der Homerische Hymnus XXVII und Hymn. Apoll. Pyth. 20 so schön schildern. Mit der Leier erscheint sie daher auf manchen Vasenbildern, z. B. auf der Schale des Sosias; vor Pan Elite céramogr. II, 93 A. Für die weittragenden Beziehungen der Leben verleihenden Lichtgöttin (φωςφόρος, σελαςφόρος) — als Geburtsgöttin (λοχία), Schützerin der Jungfräulichkeit (εὔκλεια), Schirmerin von Haus und Stadt (προθυραία, σωσίπολις, ἀριστοβούλη) — hatte die Kunst den Ausdruck gefunden in der Verbindung des Bogens mit der leuchtenden Fackel, häufig auch unter Weglassung des Bogens, für den eine zweite Fackel eintritt. So auf dem Weihrelief Art. »Apollon« S. 97 (Abb. 103). Unter der Masse gewöhnlicher Bilder dieser Art ragt eine lebensgrofse vaticanische Statue hervor (Abb. 142, nach Photographie), welche die Idee der wandelnden Nachtgöttin in wirkungsvoller Weise verklärt. Die Göttin ist mit dem langen Doppelgewande (ἡμιδιπλοΐδιον) bekleidet, dessen Faltenwurf durch den raschen Schritt malerisch bewegt und auf der Brust durch das querlaufende Köcherband mannigfaltig unterbrochen wird. Das volle Gesicht der Mondgöttin, dessen Bildung hier charakteristisch ist, wird von den im Winde flatternden Locken kreisförmig umrahmt und von breiter Binde durchzogen, über welche vielleicht ursprünglich der Halbmond (wie oft auf Reliefs) hervorragte. Die Züge sind erhaben, fast geisterhaft, an die Vorstellung der Hekate streifend; die ganze Erscheinung atmet die Poesie des Schauers der Nacht, wo die hocherhobene Fackel Licht und Hilfe bringt.



141

Die spätere Zeit gefiel sich darin, Selene als eine auf der Mondsichel schwebende Halbfigur zu bilden. Aus älterer Zeit sind vereinzelte Darstellungen der auf dem Stiere reitenden oder mit Stieren fahrenden Artemis (ταυροπόλος) zu erwähnen, die jedoch so wenig eine wirksame Kunstgestalt gewonnen haben, wie Artemis auf dem Pferde in Pherai, auf dem Hirsche auf Vasen und auf Münzen, mit Stieren fahrend auf Endymionsarkophagen, z. B. Clarac 166, 76; auch Millin, G. M. 34, 121. Die Abenteuer

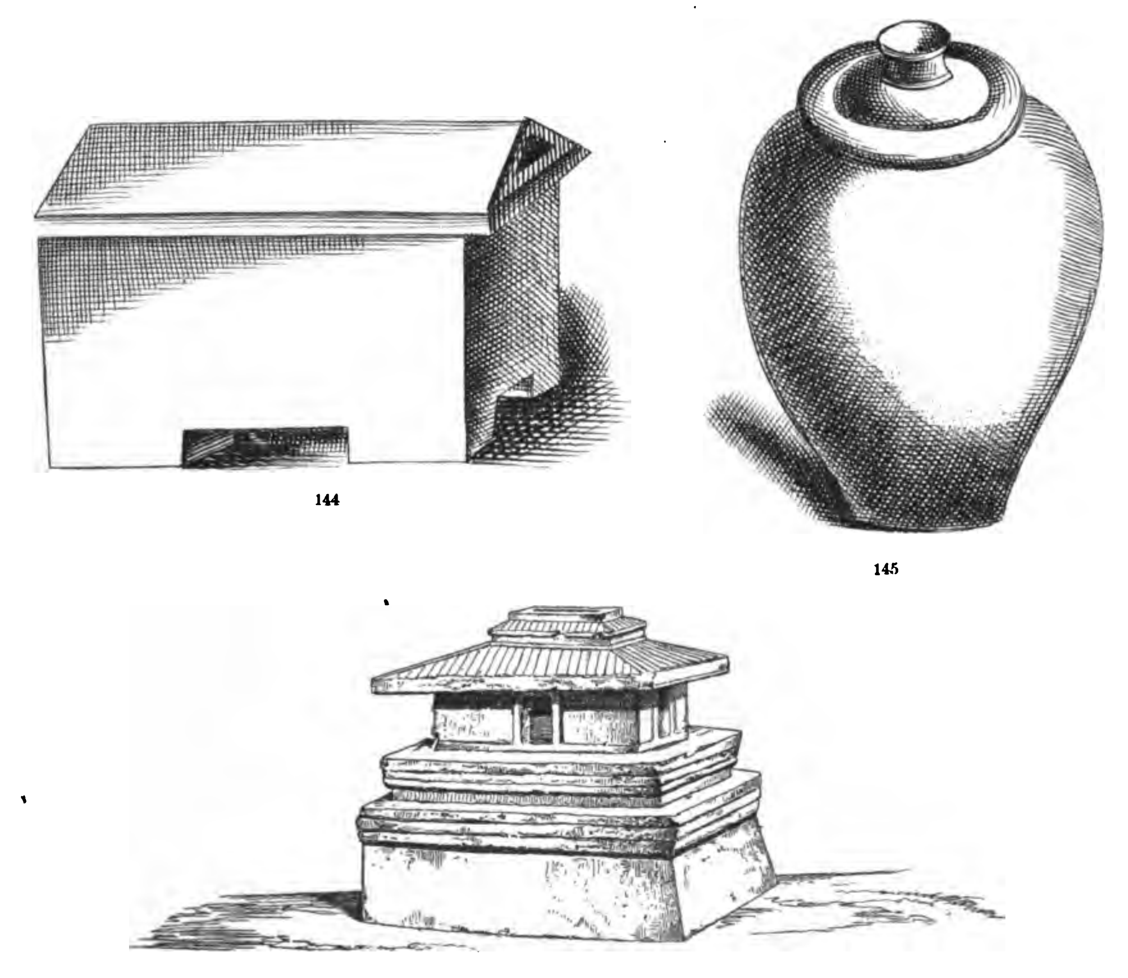
mit **Endymion** und **Aktaion**, s. unter diesen Artikeln; einige andre Darstellungen in »Diana«, »Iphigeneia«, »Apollon«, »Giganten«; vgl. auch die grofse Vase Art. »Marsyas«, wo Artemis wie in manchem anderen Vereine von Göttern ihren Platz hat. Ein Kandelaber bei Gerhard, Ant. Bildw. 7, 83 vereinigt ihre Hauptattribute. Für ihre Dienerinnen gelten Einigen die sog. Karyatiden (s. Art.). [Bm]

Asbest, auch Amiant genannt, wurde vornehmlich bei Karystos auf Euböa und auf Kypern gewonnen und als dem Feuer Widerstand leistender Webstoff teils zu Lampendochten, teils zu Totenkleidern (für Leichenverbrennung), bisweilen auch zu Tischtüchern u. dergl. verarbeitet. Reste von Asbestkleidern haben sich noch in Gräbern gefunden. (Vgl. Marquardt, Privatleben der Römer S. 484 ff.; Blümmer, Technol. der Griechen und Römer I, 194.) [Bl]

Aschengefäfse. Wenn eine Leiche nicht beerdigt, sondern verbrannt wurde (vgl. »Bestattung«), so sammelte man, nachdem der Scheiterhaufen erloschen war, Asche und Gebeine, um sie in einem besonderen Gefäfse aufbewahrt beizusetzen. Diesen Brauch finden wir schon in der Homerischen Zeit (Hom. Il. XXIII, 240; vgl. Soph. El. 54 u. 747), wie später (Plut. Philopoem. 21). Als solche Aschenbehälter dienten Gefäfse verschiedener Form, meist topf- oder urnenartig gebildet, und aus mannigfachem Material: Thon oder Erz ist das gewöhnliche, doch kommen auch Steine, wie Marmor, Alabaster u. s. w., ferner edle Metalle, wie Silber und Gold, und auch Glas in noch erhaltenen Exemplaren solcher Aschengefäfse vor. So fand man z. B. in einem athenischen Grabe ein silbernes Gefäfs in steinernem Gehäuse (Bull. d. Inst. 1860 p. 116), und auf Delos ein halbkugelförmiges Gefäfs von dünnem

142 Diana mit der Fackel. (Zu Seite 134.)

Bronzeblech, 10—12 Zoll im Durchmesser, in einem genau dazu passenden marmornen Behälter mit darauf liegendem, eingefügtem Deckel, wie eine grofse runde Schachtel (Rofs, Archäol. Aufsätze I, 62; vgl. Marquardt, Privatleb. der Römer S. 370 f.). Eigentümlicher Art sind die etruskischen Aschenurnen: aus Stein oder Thon gearbeitete, viereckige Kisten, auf der Vorderseite mit stark vorspringendem Relief mythologischen oder sepulkralen Inhalts verziert, während auf dem Deckel die meist stark verkürzt gebildete Porträtfigur des Verstorbenen dargestellt ist. Sie gleichen also im allgemeinen den zur Aufnahme von unverbrannten Leichen bestimmten Sarkophagen (s. Art.), nur dafs die Dimensionen kleinere sind. Vgl. Abb. 143, aus dem Grab der Volumnier in Perugia, nach einer Photographie. Andere haben die Form eines Tempels mit Giebeldach (wie Abb. 144 nach Gori, Mus. Etrusc. III, Cl. II, Tab. 12, 1), oder einer Urne (wie Abb. 145, nach Gori, ebd. Tab. 12, 4). Von ganz besonderem Interesse sind einige in einer Peperinschicht bei Albano gefundene Aschenurnen, welche die älteste Form des italischen Bauernhauses vorführen (vgl. Abb. 146, nach Abeken, Mittelitalien Taf. III, 6). [Bl]



144

145

146 Aschenurnen.

Asklepios. Der Heilgott Asklepios, in der Ilias nur erst als Heros gedacht (das ihm gegebene Beiwort ἀμύμων Δ 194, Λ 835 führt sonst kein Gott) und Vater zweier Ärzte genannt (während der Götterchirurg Paieon reine Abstraktion seines Berufes ist), hat sich aus dem thessalischen Lokalkult zu Trikka langsam zu einer immer bedeutsameren Potenz im Kulturleben entwickelt und ist auch im Bilde zu einer ansehnlichen, wenngleich beim Mangel an äufserer Handlung etwas einförmigen Gestalt herausgearbeitet worden. Da unter den ältern Göttern vorzugsweise Apollon auch körperliche Leiden schickt und wiederum heilt, so war der Anschlufs an dessen in Thessalien gepflegten Kult durch die Sohnschaft und damit verknüpfte Wunderlegenden sehr förderlich für die Verbreitung seines Dienstes an fast

unzählige Orte und in wenig veränderter Form. Die thessalischen Zaubermittel werden aufgegeben gegen die Weissagung, besonders die Traumorakel. An den pythischen Gott erinnert der Schlangenstab des Asklepios und der oft neben ihm stehende Omphalos; vgl. Welcker, Griech. Götterl. 2, 734, welcher auch die Namensdeutung durch ἀσκάλαβος = Eidechse billigt, womit man an den Apollon als γαλεώτης anknüpfen könnte.

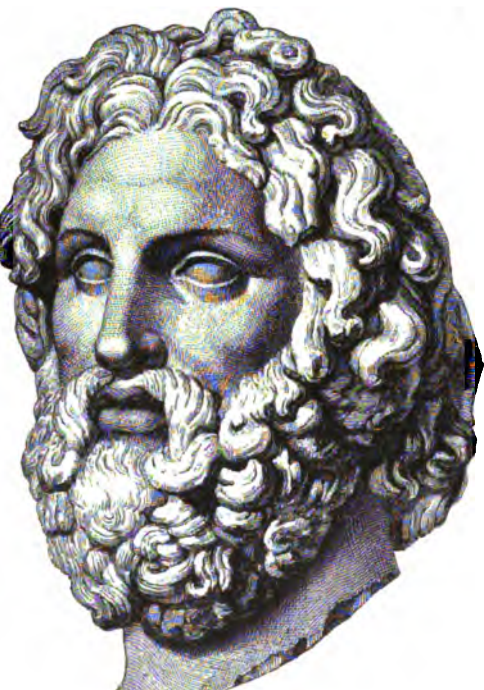
In bildlicher Darstellung ist es auffallend, gerade in älterer Zeit einen jugendlichen, unbärtigen Asklepios zu finden: so die Statue aus Gold und Elfenbein von Kalamis in Korinth, mit Scepter und Pinienapfel in den Händen, Paus. 2, 10, 3; desgleichen von Skopas in Gortys, Paus. 8, 28, 1 u. a. Erhaltene Statuen dieser Art bei Müller-Wieseler II, N. 775, 776. (Sollten etwa die Künstler sich gescheut haben, den Sohn des jugendlichen Apollon bärtig darzustellen? vgl. Cic. nat. deor. III, 34, 83.) Dagegen fand sich in Tithorea in einem von allen Phokiern hochgehaltenen Heiligtume des Asklepios ἀρχαγέτας sein jedenfalls sehr altes Steinbild mit einem mehr als zwei Fufs langen Barte, und die Darstellung des Asklepios im reifen Mannesalter wurde später zur herrschenden Kunstform. In dieser hat das Antlitz zeusähnliche Züge, jedoch von der Erhabenheit zur freundlichen Milde herabgestimmt (τὸ μειλίχιον καὶ πρᾶον rühmt Hippocr. epist. p. 818), so dafs man bei einzelnen Köpfen zweifeln kann, wer gemeint sei. So wird der hier nach Description de Morée III pl. 29 abgebildete kolossale Kopf (Abb. 147), welcher auf Melos gefunden ist, von Overbeck, Kunstmyth. S. 89 für Zeus Meilichios erklärt und die Treue des Pariser Stiches angefochten. Das volle Haar ist oft mit einer turbanähnlichen Binde (θερίστριον) umwunden. Der Gott ist entweder stehend oder thronend gebildet; im ersteren Falle regelmäfsig auf den kräftigen keulenartigen Stab unter der rechten (oder auch linken, Ovid. Met. 15, 654) Schulter gestützt, um welchen sich die Schlange, sein ständiges Symbol (vielleicht die Heilkraft der Erde), hinaufwindet. Der Mantel ist unter der rechten Achsel, die Brust frei lassend um den linken Arm genommen und in schöne Falten gezogen. (Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Philosophenmantel ist nicht zu verkennen; die Tracht der Ärzte mag ähnlich gewesen sein. Damit stimmt auch Virg. Aen. 12, 400: *ille retorto Paeonium in morem senior succinctus amictu.*) Daneben steht häufig der Omphalos. So in der hier nach Photographie gegebenen



143 Etruskische Aschenkiste. (Zu Seite 136.)

Statue in Florenz (Abb. 148), welche man nach einer Münze von Pergamon für die Kopie des für den dortigen Tempel gefertigten Bildes von Phyromachos (vgl. Diod. Sic. exc. l. 31 fg. 46; Polyb. 32, 25) ansehen darf. Dafs derselbe Künstler zugleich auch der Schöpfer dieses Idealtypus gewesen, nahm man früher allgemein an; doch will Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik I, 215 diese »geistreiche Modifikation des Zeusideals« schon dem Schüler des Phidias,

Alkamenes, der ein Tempelbild des Asklepios in Mantineia ausführte (Paus. 8, 9, 1), zuschreiben. Übrigens war in Pergamon Asklepios, wie an der schon erwähnten Münze ersichtlich ist (Abb. 149 nach Müller-Wieseler I N. 219 b), mit seiner Tochter (seltener wird sie Gemahlin genannt) Hygieia gruppiert und zwischen beiden der vermummte kleine Telesphoros, über welchen s. unten. (Panofka [Asklepios und die Asklepiaden in den Abhandl. Berl. Akad. d. Wissensch. 1845, worin der gröfste Teil der vorhandenen Denkmäler gesammelt ist] will allerdings der Vorstellung von dieser Statue eine andre Münze, bei ihm abgebildet Taf. I, 3 zu Grunde legen, wo Asklepios zwischen zwei fackeltragenden Kentauren steht.)



147 Aesculap. (Zu Seite 137.)

Nach einer Münze des Kaisers Commodus zu schliefsen, mufs es in Pergamon später auch ein thronendes Bild des Asklepios gegeben haben (s. Abbildung Müller-Wieseler II N. 767); das berühmteste dieser Art aber fand sich in Epidauros, von Thrasymedes (einem Zeitgenossen des Phidias) verfertigt aus Gold und Elfenbein. Der Gott safs wie der Zeus des Phidias, hatte aber nur dessen halbe Höhe; in einer Hand hielt er den Stab (das Zeichen der Ärzte), mit der andern eine Schale über den Kopf der Schlange; neben ihm lag ein Hund, Paus. 2, 27, 2. Die Erklärung dieses Hundes ergibt sich aus der Angabe von Paus. 2, 26, 4, nach welcher ein Hund den von der Mutter ausgesetzten Knaben bewacht hatte. (Er findet sich auch auf athenischen Votivbildern hinter dem sitzenden Asklepios, der zwei Söhne neben sich hat; Schöne, Gr. Reliefs N. 102.) Die Umrisse des Bildes sind auf Münzen erhalten; s. Panofka Taf. I, 7, 9. Sitzend erscheint der Gott auch auf Münzen von Trikka, der Schlange einen Vogel zum Frafs bietend. Aufser den Einzelbildern werden zahlreiche Gruppierungen des Asklepios mit den Seinen erwähnt, von denen am häufigsten die Tochter Hygieia vorkommt, meist die sich aufringelnde Schlange fütternd. Ihre Bildung ist jugendlich, im langen Doppelchiton. Der Stil einiger uns erhaltenen Bildwerke deutet darauf, dafs ihr Bildungstypus in die Zeit des Skopas zurückgeht, welcher selbst Statuen der Göttin für den Asklepiostempel in Gortys und den der Athene Alea in Tegea arbeitete (Paus. 8, 47, 1 und 8, 28, 1), während Bryaxis eine in Megara aufstellte (Paus. I, 40, 6). An einer restaurierten Statue im Belvedere des Vatican ist der Kopf nicht zugehörig, entstammt aber einer attischen Athena Hygieia, Plut. Pericl. 13; s. Flasch, Ann. Inst. 1873, 5 ff. — Alle vier Asklepiostöchter (Hygieia, Jaso, Panakeia, Aigle) hatte Nikophanes auf einem Gemälde vereinigt (Plin. 35, 137). Auf einem Relief (Visconti, Mus. Pio-Clem. I, 32) finden wir neben Asklepios, dem ein von Hermes herbeigeführter Genesener auf den Knien dankt, die drei Grazien an ihrer Stelle, aber in ähnlichem Sinne. Auf einem grofsen Relief aus guter griechischer Zeit (Ann. Inst. 1873 Taf. M N S. 114) findet sich gegenüber einer opfernden Familie: Asklepios mit Hygieia (oder seiner Frau Epione), dann zwei Söhne, welche Lueders wohl mit Recht als Podaleirios und Machaon ansieht (ihr Kult ist bezeugt in Messene von Paus. IV, 31, 8. 9), und die eben genannten drei Töchter. Von dem Asklepieion am Südabhange der athenischen Burg sagt Paus. 1, 21, 7: τοῦ δ'Ἀσκληπιοῦ τὸ ἱερὸν ἔς τε τὰ ἀγάλματά ἐστιν ὁπόσα τοῦ θεοῦ πεποίηται καὶ τῶν παίδων ἐς τὰς γραφὰς θέας ἄξιον. An dieser Stelle hat man in den letzten Jahren eine grofse Anzahl von Votivreliefs gefunden. Noch ist zu bemerken, dafs eine Münze von Epidauros den neugebornen Asklepios darstellt, der von einer Ziege gesäugt und vom Hirten Aresthanas (man erklärt: *qui mortem placavit*) gefunden wird; Müller-Wieseler II N. 759; vgl. Paus. 2, 26, 4. Ein schönes Relief des lateranensischen Museums, abgebildet bei Braun, Ant. Marmorwerke Taf. 5, auf dem ein bärtiger Alter mit Trinkhorn und Kanne ein vor ihm auf der Erde spielendes, nacktes Knäblein findet, mitten im eichenbewachsenen Felsenthal, ist auf diesen jungen Asklepios bezogen, den nach arkadischer Sage Arkas' Sohn, Autolaos, pflegte, Paus. 8, 25, 11; Nuove



149





151 Aesculap. (Zu Seite 140.)



148 Aesculap. (Zu Seite 137.)



152 Hygiea. (Zu Seite 140.)

Memorie dell Inst. p. 124. Asklepios wurde deshalb auch an einigen Orten in Kindesgestalt verehrt, was jedoch auf Denkmälern nicht nachzuweisen ist. Wohl zu scheiden von dem Knaben Asklepios ist aber der Dämon Telesphoros, welcher in krankhafter, schmächtiger Knabengestalt häufig neben ihm erscheint. Er ist eingehüllt in eine paenula cucullata, eine Art Nachtkleid mit der Kapuze, welche über den Kopf gezogen wird. Man fafst ihn gewöhnlich als Dämon der Genesung (wie denn auch an seine Stelle in Epidauros Akesios trat, in Pergamon Euamerion); Welcker, Griech. Götterl. II, 740 aber mit Böckh als Genius der für die Kranken nötigen Weihungen, mit Bezug auf Paus. II, 11, 7 u. a. Über das phallische Element in ihm vgl. Panofka S. 54; Fröhner, Sculpt. du Louvre I, 369 nennt ihn deswegen Agathodämon.

Im Jahre 291 v. Chr. wurde infolge einer heftigen Pest in Rom auf Befehl der sibyllinischen Bücher der Heilgott von Epidauros dorthin berufen, wie Liv. X, 47 und Epit. XI berichtet; vgl. Preller, Röm. Myth. S. 606 ff. Die Gesandten erhielten aber nur eine von den im Heiligtume gezüchteten Schlangen (*›in quo ipsum numen esse constabat‹*), welche bei Ankunft des Schiffes nach der Tiberinsel schwamm, worauf dort der Tempel des Gottes errichtet wurde. Die Insel hiefs fortan nach dem Namen des Gottes. Mehrere Münzen verherrlichen das Ereignis, von denen wir das Bronzemedaillon des Commodus (nach Panofka a. a. O. Taf. II, 3) wiedergeben (Abb. 150). Das Schiff fährt hier unter der Tiberbrücke, wahrscheinlich dem pons Aemilius, durch; die Schlange ringelt sich auf den schon antizipierten Tempel zu; der unten gelagerte Flufsgott heifst sie mit Handbewegung willkommen. — Der Dienst des Aesculapius blieb in Rom selbst und in allen römischen Ländern völlig griechisch, wie auch die Arzneikunst meistens von Griechen geübt wurde. Durch seine praktische Wirksamkeit machte er dem Christentume nachhaltige Konkurrenz, wovon unter andern ein früher in Florenz befindliches elfenbeinernes Diptychon Zeugnis ablegt, welches wir besonders seiner ausgezeichneten Schönheit wegen nach dem Stiche von Raphael Morghen aus Wieseler, Alte Denkm. II N. 792 hier vorführen (Abb. 151 und 152). An Besonderheiten dieser Darstellung ist zu bemerken, dafs, wie neben Asklepios der kleine Telesphoros, so neben Hygieia ein flügelloser Eros hinzugefügt ist, dessen Erklärung neben dem jungen Weibe nicht viel Schwierigkeit machen sollte. In dem auf dem Pfeiler neben der Göttin hinter der geöffneten *cista mystica* hervorschauenden Knaben vermutet man einen Heildämon, Euamerion oder Akesios (Paus. 2, 11, 7). Kanne und Schale auf dem Pilaster rechts von Hygieia beziehen sich auf die medizinischen Darreichungen, sowie auch der Korb oberhalb Asklepios Heilkräuter enthält. Der Schlangenstab des Gottes ist hier ganz wie eine Keule gestaltet und stützt sich auf einen Stierschädel, wie zuweilen bei Herakles und auf einem auf der Tiberinsel befindlichen Votivrelief. [Bm]



150

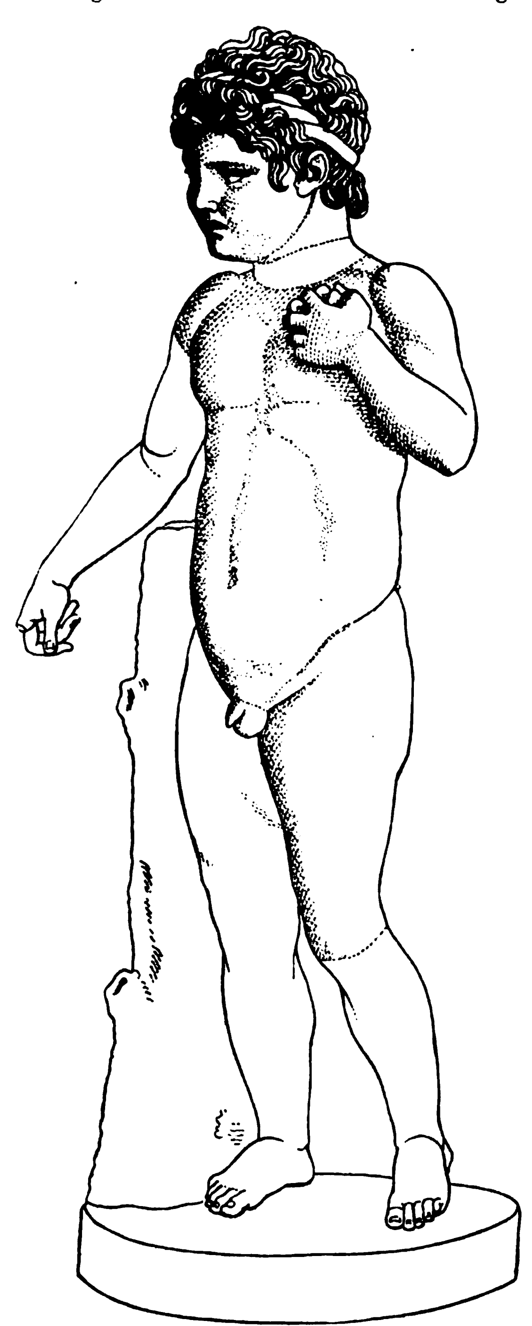

153 Aspasia. (Zu Seite 141.)

Aspasia, die ältere, Freundin und Gattin des Perikles. Ein wohlgeformtes Bild von ihr in Hermengestalt (was sonst bei Frauen nicht vorkommt) mit Namensinschrift, in Civitavecchia gefunden, gibt Visconti, Iconogr. gr. pl. 15, 3. Die Züge sind höchst regelmäfsig, der Ausdruck lieblich, ohne jedoch unkräftig zu sein. Das kunstreich in Lockenreihen

abgeteilte Haar findet sich ebenso an den Köpfen einiger Ptolemäerinnen wieder; an dem das Haupt umgebenden Schleier ist die ehrbare Matrone kenntlich (Abb. 153). Dagegen hat Bernouilli, Arch. Ztg. 1877, 57 die Echtheit der Inschrift angezweifelt und versucht, für eine ziemlich gleichartige Büste des Berliner Museums (N. 266; abgebildet ebdas. Taf. 8), von der sich eine Replik im Louvre befindet (abgeb. Clarac Musée pl. 1082), den Namen Aspasia in Anspruch zu nehmen. [Bm]

Astragalen. Die Knöchel oder Sprungbeine aus der Ferse von Lämmern, ἀστράγαλοι, *tali*, dienten im Altertum bei mannigfaltigen Spielen der Jugend wie des Alters, und zwar vornehmlich in zweierlei Anwendung: als einfache Marken, die Stelle von Spielsteinchen, Bohnen u. dergl. vertretend, oder als Würfel. Im ersteren Falle waren sie ohne schriftliche Bezeichnung und konnten in beliebiger Anzahl und in verschiedener Weise benutzt werden. So spielte man damit den sog. ἀρτιασμός, das ἄρτια ἢ περιττὰ παίζειν oder ἀρτιάζειν (vgl. Plat. Lys p. 266 E: οἱ δέ τινες τοῦ ἀποδυτηρίου ἐν γωνίᾳ ἠρτίαζον ἀστραγάλοις παμπόλλοις ἐκ φορμίσκων τινῶν προαιρούμενοι), *ludere par impar*, das »Gerade oder Ungerade-Spielen«, das bei Knaben ganz besonders beliebt war (Arist. Vesp. 295). Der eine Spieler nahm dabei eine beliebige Zahl seiner Astragalen (resp. Steinchen, Bohnen, Nüsse oder dergl.) in die Hand und liefs den andern rathen, ob die Anzahl gerade oder ungerade sei; bei richtiger Lösung erhielt der Erratende die betreffenden Astragalen etc. als Gewinn, im entgegengesetzten Falle mufste er dem Gegner die gleiche Anzahl auszahlen. Andre Spiele, bei denen man sich ebenfalls der Astragalen so gut wie andrer Spielmarken bedienen konnte, sind die ὤμιλλα, eine Art Wettwerfen mit Astragalen, die τρόπα oder εἰς βόθρον βάλλειν, das Werfen oder Schnellen der Knöchel in eine Grube u. dergl. m. (vgl. Pollux IX, 102 ff.); vornehmlich aber das Fünfsteinspiel, πεντέλιθα, πεντελιθίζειν, wobei man mit der inneren Handfläche fünf Astragalen in die Höhe warf und dieselben mit der oberen Handfläche wieder aufzufangen suchte (Pollux IX, 126).

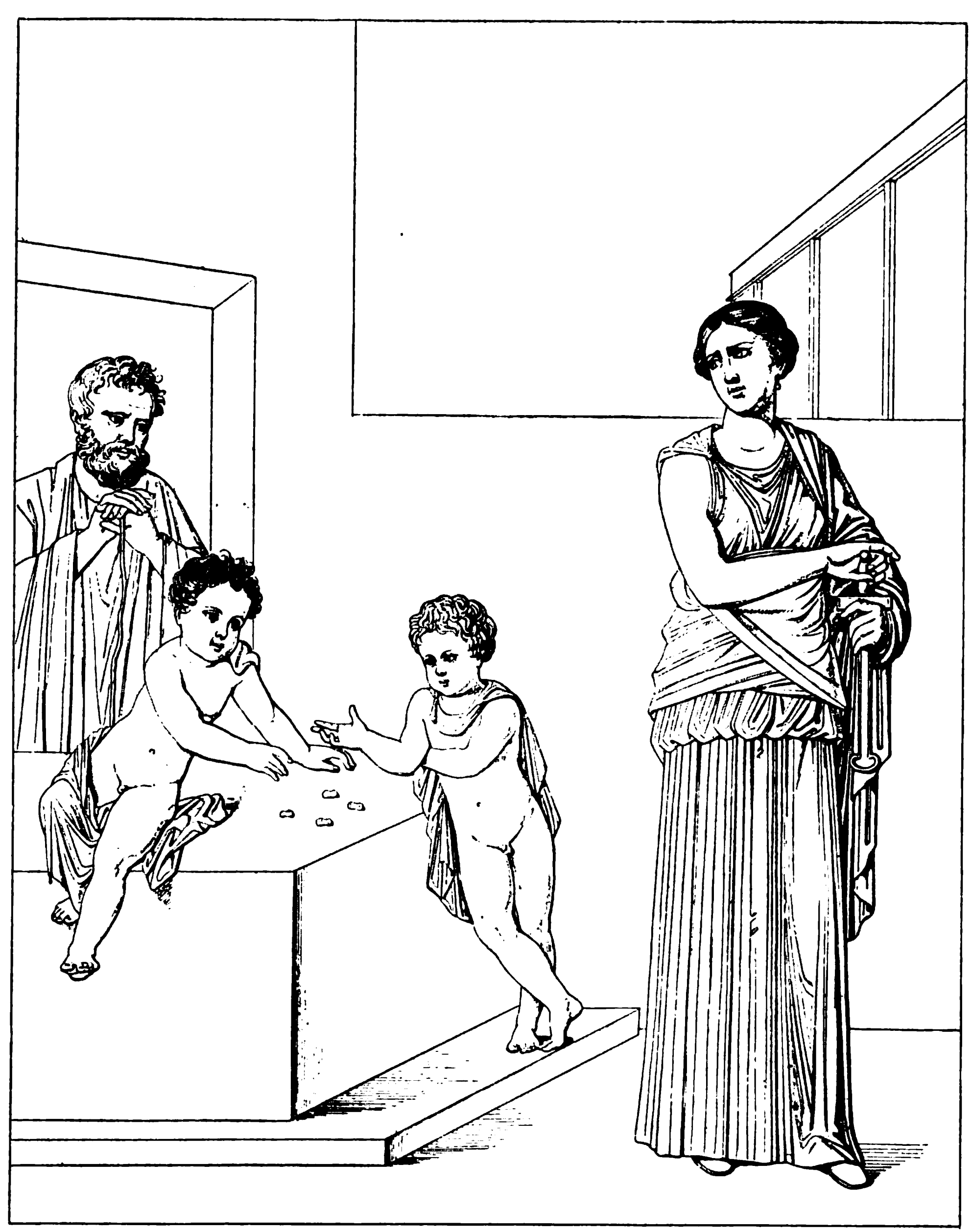
Ganz andrer Art ist das mehr von Erwachsenen ausgeübte Würfelspiel mit Astragalen. Hierzu nahm man vier Knöchel und warf dieselben wie Würfel entweder aus freier Hand oder aus einem Würfelbecher heraus (vgl. »Würfeln«). Von den sechs Seiten des Astragales kamen die beiden schmalen Flächen, das obere und untere Ende, nicht in Betracht, weil der Astragal nicht darauf zu liegen kommen konnte; die andern vier Seiten hatten jede ihre bestimmte Bedeutung, und bisweilen waren auch noch die Zahlzeichen 1 und 6, 3 und 4 ausdrücklich darauf bezeichnet (2 und 5 fehlen). Doch war dies nicht unbedingt notwendig, da die eigentümliche Beschaffenheit der Knöchel es leicht möglich macht, die einzelnen Seiten auch ohne inschriftliche Bezeichnung zu unterscheiden. Die Gesetze und Regeln,



154 Knöchelspieler. (Zu Seite 142.)

nach denen gespielt wurde, waren denen des Würfelspiels ähnlich; man kannte 35 verschiedene Kombinationen, deren jede einen besonderen Namen hatte (vgl. Schol. Plat. l. l.), z. B. Aphrodite, Dareios, Euripides, Chios u. s. w. Dieses Spiel war besonders

nach Mahlzeiten beliebt (Plaut. Asin. 904 u. s.). — Sehr viele antike Kunstwerke führen uns Bilder des Astragalenspieles vor. Sehr bekannt und in mehreren Repliken erhalten ist die Statue eines am Boden sitzenden, knöchelspielenden Mädchens, wahrscheinlich ursprünglich ein Bestandteil einer Gruppe zweier Mädchenfiguren, von denen die eine als Siegerin aufrecht neben der andern, der Besiegten, stand. Eine ähnliche Gruppe scheint es auch in Knabengestalten gegeben zu haben; und zu einer solchen gehörte wohl die (Abb. 154) abgebildete Statue des Berliner Museums (nach Levezow in der Amalthea I, 175 Taf. 5): ein nackter kleiner Bursch, welcher fröhlich lachend seine gewonnenen Astragalen mit dem linken Händchen an die Brust drückt, wohl den Gewinst eines Spieles der erstbeschriebenen Art; eine allerliebste Illustration zu der im Olymp spielenden Scene zwischen Ganymed und Eros bei Apoll. Rhod. III, 117 ff. Die Abb. 155 (pompejanisches Wandgemälde nach Mus. Borbon. V, 33)



155 Medea und ihre Kinder.

zeigt die Medea, wie sie auf den Mord ihrer Kinder sinnt; letztere, unter Aufsicht des Pädagogen, beschäftigen sich ahnungslos und fröhlich mit dem Astragalenspiel. Der eine hat eben vier Astragalen mit der Rechten geworfen; der andere, daneben sitzend, zählt das Resultat des Wurfes: die Kinder sind also mit dem Astragalen-Würfeln beschäftigt. Abb. 156, eine Terrakotte aus Tanagra (nach Kekulé, Thonfiguren aus Tanagra Taf. 6), stellt ein junges Mädchen, am Boden knieend, vor, welches vermutlich mit dem πεντελιθίζειν beschäftigt ist.

Ursprünglich und später wohl in der Regel nahm man bei diesen Spielen wirkliche Knöchel; da aber der Bedarf zu grofs war, so verfertigte man solche auch künstlich aus allerlei Material, namentlich aus Knochen, Elfenbein, Metall, Stein u. s. w. Abb. 157 (nach Ann. d. Inst. 1872 tav. d'agg. S) zeigt einen solchen künstlichen Astragal aus Granat mit einem gravierten Adler.

157

Litteratur: Hermann, Griech. Privataltert. 3. Aufl. S. 297 u. 511; Becker-Göll, Charikles II, 41; Marquardt, Privatleb. d. Römer 827; Heydemann, Die Knöchelspielerin im Pal. Colonna zu Rom, Halle 1877. [Bl]



156 Knöchelspielerin.

Atalante, die Jägerin und Läuferin, eine Abart der Artemis, in Arkadien und Böotien zu Hause, spielt ihre Hauptrolle bei der kalydonischen Jagd; s. ›Meleagros‹. Der ihr zugeschriebene Wettlauf mit den Freiern ist, wie es scheint, künstlerisch nicht benutzt; nur am Kypseloskasten war sie neben ihrem Geliebten Melanion dargestellt, ein Hirschkalb haltend, Paus. V, 19, 1. Von der böotischen Version der Sage aus geht ihre Teilnahme an den Leichenspielen des Pelias, wo sie den Peleus im Ringen besiegt, nach Apollod. III, 9, 2, 4. Am Kasten des Kypselos werden freilich, bei Paus. V, 17, 4, als Ringer in diesen Spielen genannt Jason und Peleus, die sich einander gewachsen waren, wie Aias und Odysseus bei Homer Ψ 735; bei Hygin. fab. 273 Peleus als Sieger ohne Angabe des Gegners. Jene Notiz Apollodors aber wird durch das Bild einer Amphora in München bestätigt, welche in schwarzen Figuren und sorgfältiger strenger Zeichnung das Ringerpaar vorführt. Abb. 158, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. 177. Die nur mit einem Schurz bekleidete, übrigens mit Stirnband geschmückte Frau, deren nackter Körper, wie regelmäfsig bei dieser Gattung von Vasen, weifs gemalt ist, steht einem als Greis durch weifsgestreiftes geringeltes Haupt- und Barthaar charakterisierten Manne gegenüber, der ihre rechte Handwurzel gepackt hat, während jene mit ihrer Linken seinen Kopf, der gegen den ihrigen gestemmt ist, niederzudrücken versucht. Hinter Peleus steht ein Kampfwärtel in geblümtem Mantel mit zwei Ruthen (s. ›Gymnastik‹), hinter Atalante vielleicht ein ἔφεδρος. Der hinter den Kämpfenden am Boden liegende Mann kann nur ein schon besiegter Ringer sein, welcher mit staunender Beschämung der siegenden Frau zusieht. Man möchte meinen (sagt Gerhard), Meleagros, der jenen Spielen beiwohnte, habe, von Peleus besiegt, Anlafs gegeben, dafs, ihres Geliebten Demütigung zu rächen,

Atalante nach ihm dem Peleus entgegen trat. — Die Deutung des Bildes auf die genannten Personen wird gesichert durch eine etruskische Spiegelzeichnung mit Namensinschriften, Gerhard, Etr. Spieg. II, 224. Die Wiederholungen auf drei anderen archaischen Vasen notiert Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 66. Wir fügen dazu noch aus demselben Werke Taf. 237, wo der Augenschein bei derselben Gruppe (in wenig veränderter Stellung) zu derselben Erklärung zu nötigen scheint, obwohl der beigeschriebene Name des Peleus verschoben ist und hinter den Ringern das Haupt und das Fell des kalydonischen Ebers erscheint. (Ganz anders der Herausgeber.) Hierzu kommt neuerdings eine griechische Thonplatte bester Zeit mit einem Hochrelief von schönen Formen: Atalante hat den Kopf des Pelens, der ihren Leib mit beiden Armen umfafst hält, unter ihren linken Arm gezwängt und drückt ihm zugleich ihr linkes Knie in die Hüfte; beide sind nackt, Atalante hat einen kurzen gemalten Schurz. Gazette archéolog. 1880 pl. 13; ebdas. pl. 14 das Innenbild einer rotfigurigen Schale: Atalante nackt wäscht sich vor einem Becken das Haar, Peleus sitzt daneben in Erwartung des Kampfes; beide mit Namensinschrift. Da die Heroine hier ganz dieselbe zurückgebeugte Stellung hat, wie auf zwei etruskischen Steinen Peleus (inschriftlich; abgeb. Overbeck, Her. Gal. VIII, 2, 3), so werden die letzteren auch hierher zu ziehen sein. Ein cyprischer Stein, ebdas. S. 94, zeigt die Ringenden kurz bekleidet, Peleus bärtig, eben beim Angriff; zu ihren Füfsen liegt der Kopf des kalydonischen Ebers. [Bm]



158 Peleus und Atalante ringend. (Zu Seite 143.)

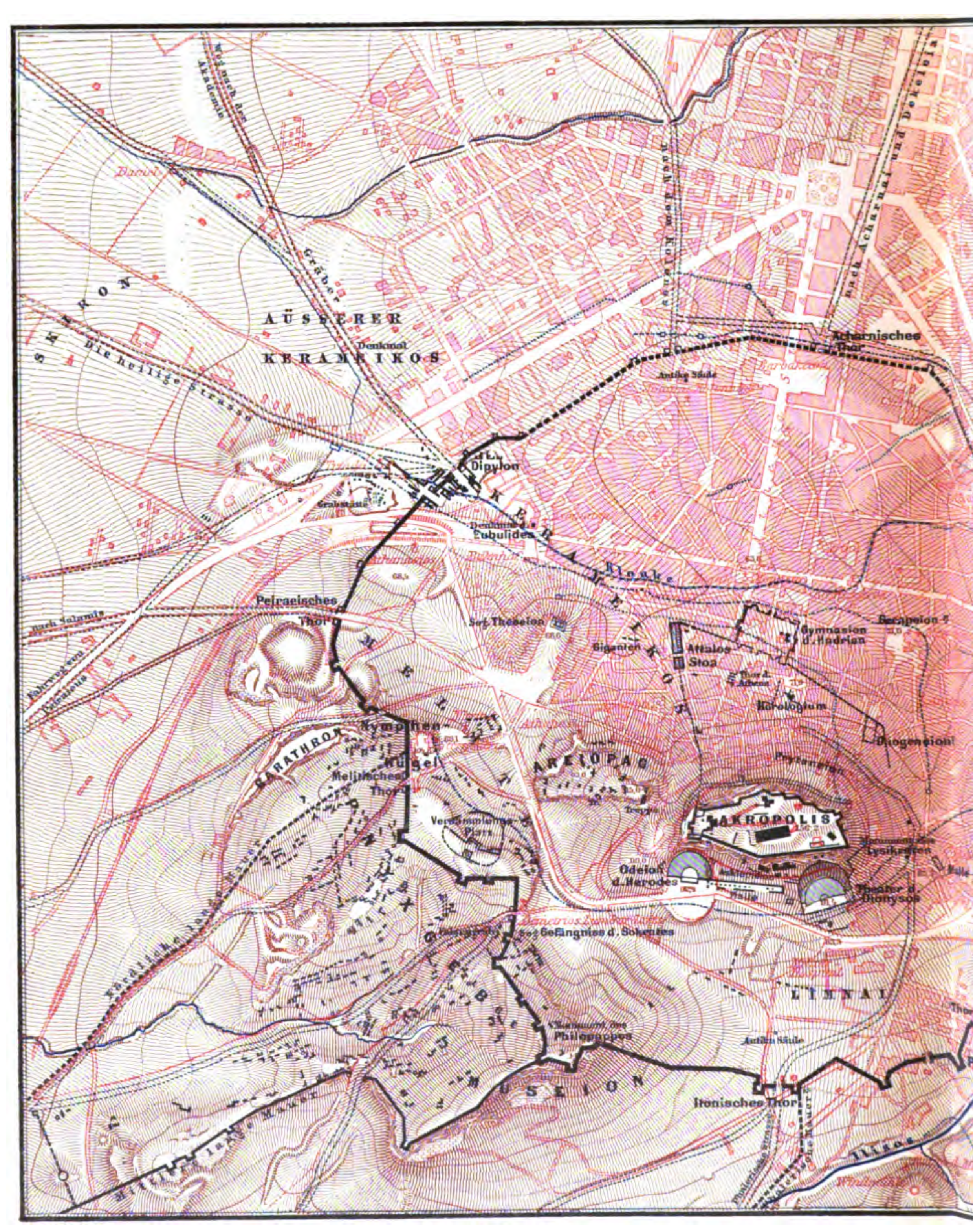
Athen.

Skizze der Landschaft.

Die dreieckige, nach Südosten vorgeschobene Halbinsel Attika (unter dem 38.⁰ nördl. Br. und dem 21.⁰ östl. L. von Paris gelegen) hängt nur an ihrer nördlichen Basis mit dem geschlossenen System von Bergketten zusammen, welche die ganze Balkanhalbinsel durchziehen. Dort, im Norden, bezeichnet als östliche Fortsetzung des Kithärongebirges, der Parnes (bis zu 1413 m Höhe), die hohe Scheidewand gegen Böotien. Alle übrigen Bergzüge, welche das Gerüst von Attika bilden, nehmen einen vollkommen selbständigen südlichen und südöstlichen Verlauf, um sich in den Inseln, wie Salamis und der inneren Cykladenreihe, weiter fortzusetzen. So vermittelt Attika zwischen der Inselwelt und dem Festlande; die Ebenen der Halbinsel sind zum Teil selbst erst durch Abschwemmung des Erdreiches von den Bergen her dem Meere abgewonnen. Dies gilt sowohl von der westlichen Ebene, der von Eleusis, als auch von der mittleren Ebene, der von Athen, während die östliche durch Randgebirge gegen das Meer von vornherein abgegrenzt war. Dafür ermangelt dieselbe auch der kulturhistorischen Bedeutung, welche den beiden anderen zu Teil geworden ist.

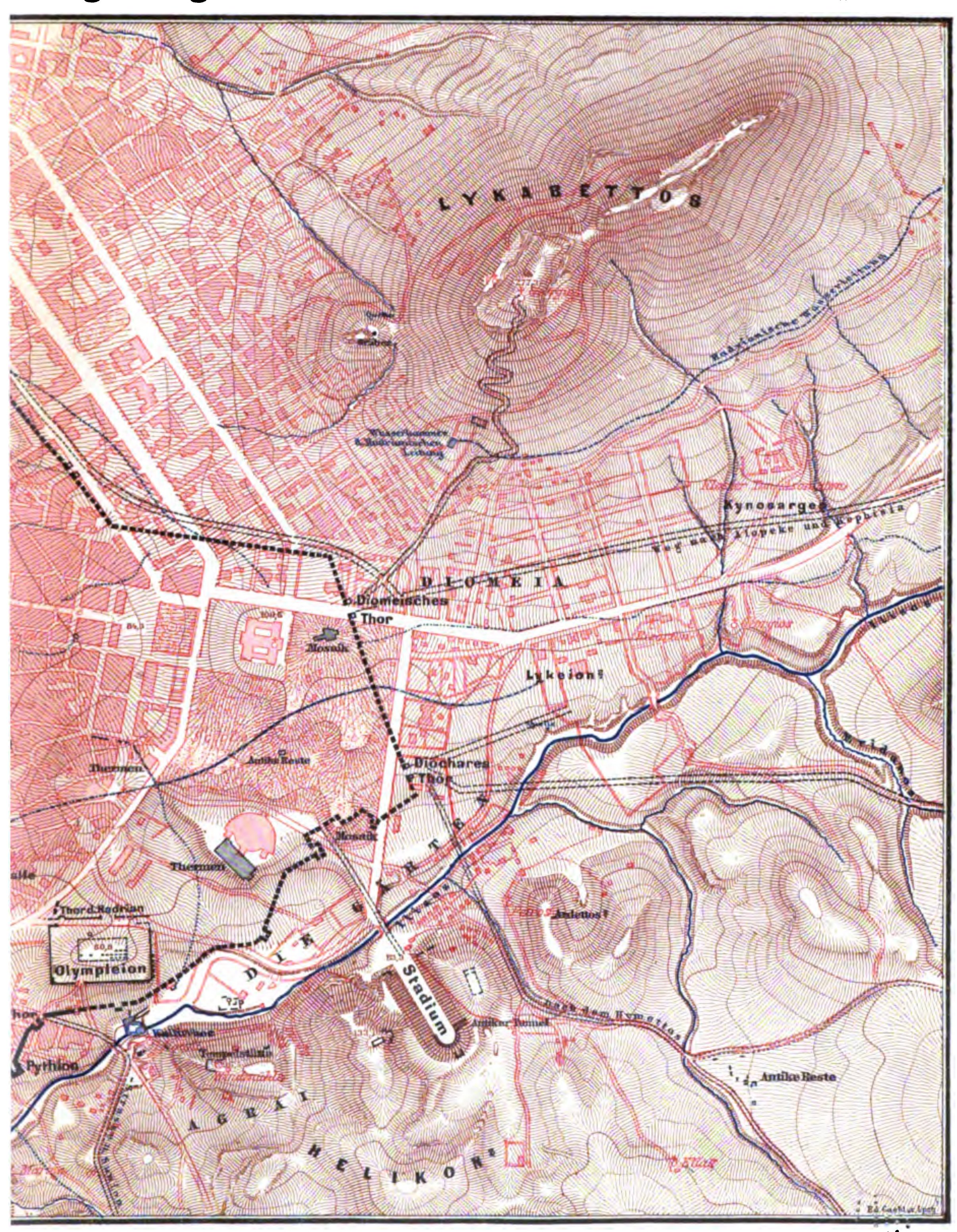
Uns beschäftigt hier lediglich die mittlere und gröfsere Ebene, auf welcher Athen erwachsen ist. Dieselbe stellt sich von der Küste oder von den Stadthöhen aus als ein auf drei Seiten von Bergen umschlossenes, nach der See zu offenes Viereck dar, dessen Länge (von Norden nach Süden) über 2 Meilen, dessen Breite etwa ³/₄ Meilen beträgt. Den nördlichen Horizont schliefst das schon erwähnte Parnesgebirge und mehr östlich der giebelförmig (bis zu 1110 m Höhe) aufragende, marmorreiche Brilessos, oder (benannt nach dem Demos Pentele) Pentelikon ab. Die östliche Langseite bis zum Meere hinab bezeichnet der gleichförmig hingestreckte, baumlose Hymettos (bis zu 1003 m Höhe), im Norden jedoch vom Pentelikon durch ein breites Intervall getrennt, welches die östliche Ebene mit der athenischen verbindet. Ebenso verhält sich das westliche (nur bis zu 467 und 452 m hohe) Grenzgebirge, welches wiederum in das Meer hinabläuft, zum Parnes. Die Einsattelung wurde in vermutlich sehr alter Zeit gegen Einfälle von Westen her durch eine Mauer verteidigt, deren Spuren noch erhalten und heute genau verzeichnet sind. (Vgl. Curtius und Kaupert, Karten von Attika Bl. VI; Text Heft 2

Athen und U



ÄUSSERER
KERAMEIKOS
Denkmal
Die heilige Strasse
Gräber
Dipylon
Eubulides
Peiraeisches Thor
Sog. Theseion
Attalos Stoa
Gymnasion d. Hadrian
Serapeion ?
Horologium
Diogeneion
Acharnisches Thor
Antike Säule
Nymphen-Hügel
BARATHRON
Melitisches Thor
Versammlungs-Platz
AREIOPAG
AKROPOLIS
Odeion d. Herodes
Theater d. Dionysos
Gefängniss d. Sokrates
LIMNAI
Philopappos
MUSEION
Itonisches Thor
Antike Säule
Ilissos

Umgebung. **Karte I** zu **Artikel „Athen“.**



DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

S. 44 f.). Jene nur von dem Pafsweg der eleusinischen Strafse schärfer durchschnittene Hügelkette scheint aber ebenso wie der Brilessos eine doppelte, vielleicht auf verschiedene Zeiten des Altertums zu verteilende Benennung erhalten zu haben: Aegaleos (bei den älteren Schriftstellern) und Korydallos (bei den späteren, nach dem gleichnamigen Demos, ähnlich wie Pentelikon von Pentele); vgl. meinen Text zu Heft 2 der Karten von Attika S. 46.

In der Ebene zwischen Hymettos und Aegaleos, dem ersteren Gebirge näher, finden wir eine dritte parallele Erhebung (bis zu 338 m) von geringerer Länge, den Hügelzug der Turkovuni; sein antiker Name ist vielleicht Anchesmos (Paus. I, 32, 2 καὶ Ἀγχεσμὸς ὄρος ἐστὶν οὐ μέγα), wie indirekt wahrscheinlich wird, da die Etymologie des Wortes es nahe legt, das niedrige Gebirge in der Umgebung der Stadt zu suchen. Dieser Zweiteilung der athenischen Ebene durch den Anchesmos entsprechen die beiden namhaftesten Flufsläufe der Landschaft, der Kephisos in der gröfseren westlichen Hälfte und der Ilisos im östlichen Nebenthal. Während der erstere, nie versiegende Hauptflufs, welchen die noch immer reichlichen Quellen an den Abhängen des Pentelikon und den Vorbergen des Parnes nähren, in beinahe südlicher Richtung dem Meere zufliefst, auf halbem Wege jedoch in Kanäle zerschnitten den Ölwald bewässert, wird das tiefe trockene Rinnsal des Ilisos von seinem Ursprung am Nordwestabhang des Hymettos durch die Vorhöhen desselben Gebirges in die Kephisosebene herübergedrängt. Ob er sich einst mit dem Kephisos verband oder eine eigene Mündung in der Meeresbucht hatte, ist heute nicht mehr auszumachen, da selbst die Spuren seines Bettes sich verlieren. Die heutige Gestalt des athenischen Küstenstriches ist das Ergebnis zweier gegeneinander wirkenden Kräfte: des Meeres, welches in Griechenland ja zumeist von Süden her alle Lücken zwischen den Bergzügen auszufüllen trachtet, und der beweglichen Erdmassen, welche durch regelmäfsige und periodische Wassergewalten, von den Bergen herabgeführt, das Meer immer weiter zurückgestaut haben. Diesen Entstehungsprozefs (mit grofser Regelmäfsigkeit namentlich an der Bildung der eleusinischen Ebene zu verfolgen) machte die athenische Kephisosebene bereits in Urzeiten durch; heute hat sich der Flufs an seinem oberen Lauf wiederum tief in die von ihm selber aufgehäuften Thonlager eingewühlt. Aber an der Küste selbst haben sich noch innerhalb der historischen Jahrtausende entsprechende Veränderungen vollzogen. Dafs die Halbinsel Peiraieus, »der Jenseitige«, mit der Munichiahöhe ursprünglich eine gleich Salamis dem Lande vorgelagerte Insel war, ist eine Thatsache (vgl. Karten von Attika Heft 1 S. 10), an welche die Alten selber eine schwerlich auf blofser Kombination beruhende Erinnerung bewahrt haben (vgl. Strab. I, 58 Suid s. v. Ἔμβαρος Plin. II, 85, 201 »*recessu maris*«). Anderseits dürfen wir zuversichtlich vermuten, dafs die östliche Bucht, das Phalerikon, noch in altgriechischer Zeit weit tiefer als heute in das Land eingeschnitten habe. (Vgl. Karten von Attika Heft 2 S. 3.) Die weite phalerische Bucht und die blattartig ausgezackte Halbinsel Peiraieus, deren Topographie uns in einem besonderen Abschnitt beschäftigen soll, bezeichnen das eigentliche, der Seefahrt offene Küstengebiet der athenischen Ebene. Auf beiden Seiten treten die Vorhügel des Hymettos im Osten und des Aegaleos oder Korydallos im Westen umgrenzend heran: am Ostende der phalerischen Bucht der flache Felsknauf Trispyrgi, das einzig charakteristische Vorgebirge auf der ganzen nun folgenden Küstenstrecke, dem wir mit Recht den eine Zeit lang streitig gewordenen Namen der Κωλιὰς ἄκρα wiedergeben zu dürfen glauben (Karten von Attika Heft 2 S. 2 f.). Anderseits beteiligt sich westlich vom Peiraieus die noch den Ausläufern des Korydallos angehörige Felszunge Eetioneia an der Bildung des grofsen, geschlossenen Haupthafens. Der westlich bis zur Fähre von Salamis fortlaufende, meist steile Uferrand weist nur wenige versteckte Buchten und Einschnitte auf, deren einer, bereits nahe dem Gebirge, uns unter dem Namen Φωρῶν λιμήν, »Diebshafen«, bekannt geworden ist (Karten von Attika Heft 2 S. 10 u. 12). — Innerhalb dieser Landschaft nimmt Athen eine schon durch die Natur der Örtlichkeit ganz besonders ausgezeichnete Stelle ein. Dieselbe wird bezeichnet durch die denkbar gröfste Mannigfaltigkeit des Terrains, die innigste Durchdringung von Ebene und Felsgebiet, das teils zur Bewohnung, teils zum Schutze der Ansiedelung geeignet war. Athen liegt an dem Berührungspunkt zweier Hügelketten, der Turkovuni, welche sich hier, an ihrem Südende, in einzelne Höhen auflösen, und der weniger gegliederten Ausläufer des Hymettos. Ebenso begrenzen die beiden Hauptflüsse der Ebene, Ilisos und Kephisos, die Stadt von zwei Seiten her, im Süden und Westen.

Von der Küste aus gesehen scheinen die Stadthöhen des 1½ Stunden entfernten Athen eine kompakte Masse zu bilden, einer ruhenden steinernen Sphinx nicht unähnlich. Aber nicht blofs diesem Umstande ist es zuzuschreiben, wenn schon den Alten die Vorstellung von einem Zusammenhang oder einer Zusammengehörigkeit der einzelnen Teile geläufig war. Vgl. Platos Bild von einem Urathen (Kritias S. 112a) und die Erzählung von dem zur Befestigung Athens herbeigeholten Lykabettos (Antig. Caryst. 12).

In der That können dem aufmerksameren Beobachter die Beziehungen, welche die Haupthöhen Athens untereinander verbinden, nicht verborgen

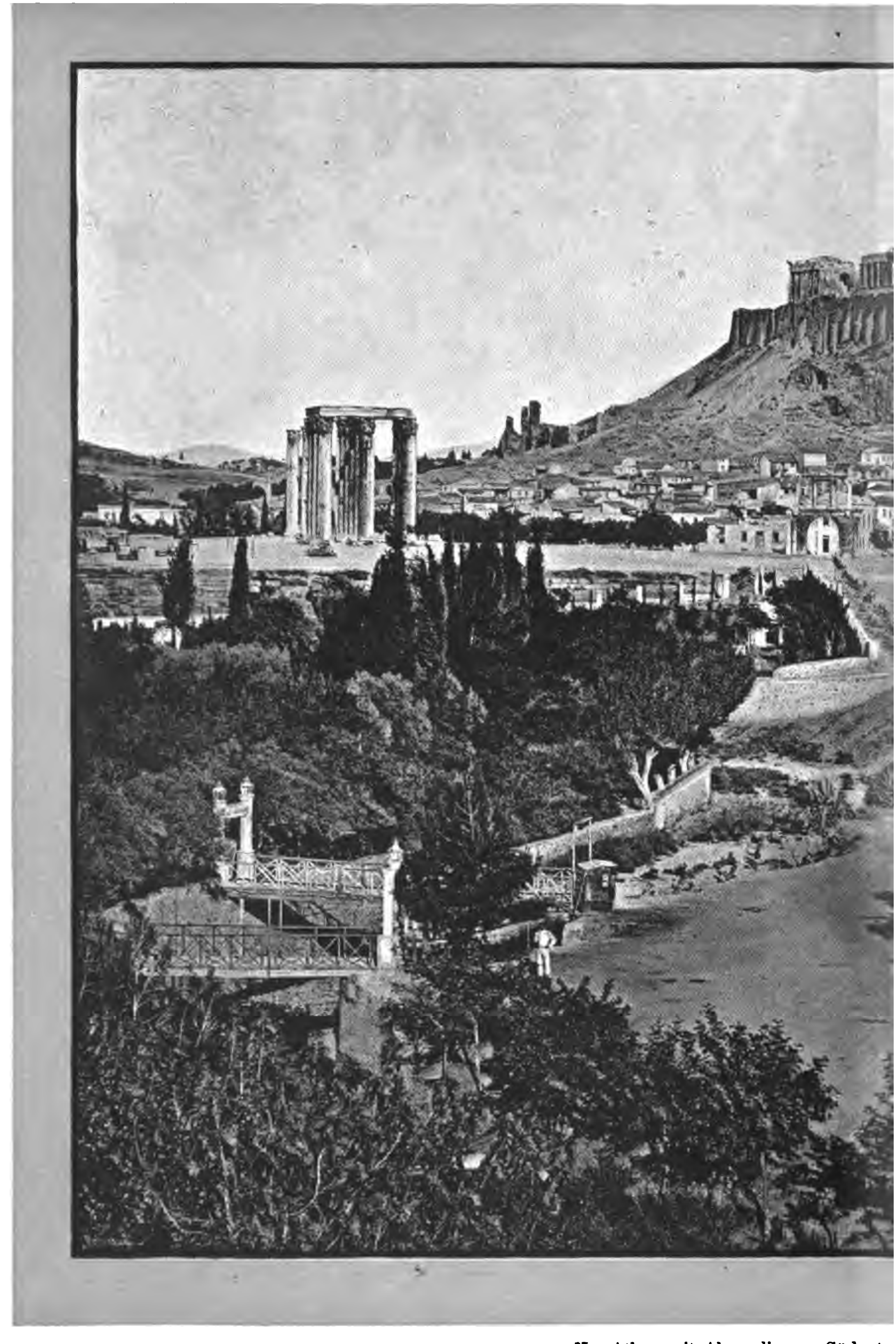
bleiben. Im Nordosten dominiert, unmittelbar aufserhalb des bewohnten Stadtbezirkes, die auffallende, pyramidale oder kegelförmige Berggestalt des Lykabettos (277,3 m), heute nach der auf dem Gipfel erbauten Kapelle Hag. Georgios benannt. (Zur Benennung vergleiche namentlich Forchhammer und K. O. Müller, Zur Topogr. Athens, ein Brief aus Athen und ein Brief nach Athen; Göttingen 1833. Proklos wird begraben: ἐν τοῖς ἀνατολικωτέροις τῆς πόλεως πρὸς τῷ Λυκαβηττῷ Marin. vit. Procl. Dieselbe Lage bezeugt die Erzählung des Amelesagoras bei Antig. Caryst. 12, dafs Athene ihn auf dem Wege von Pallene zur Akropolis habe fallen lassen.)

Dieser Berg erscheint freilich nur von der Stadtseite aus isoliert; nach Nordosten hängt er mit einem zweiten, etwas höheren, gratartigen Gipfel, sodann durch eine Einsattelung getrennt, aber doch deutlich genug mit der Turkovunikette zusammen. Als losgerissene Teile derselben Kette geben sich nun auch die übrigen Felserhebungen des eigentlichen Stadtgebietes zu erkennen, welche in zwei Reihen, einer inneren (nordöstlichen) und einer äufseren (südwestlichen) die Richtung des Lykabettos in einer flachen Kurve fortsetzen. Die innere Reihe besteht aus Akropolis (mit 150 m durchschnittlicher Erhebung), Areiopag (bis zu 115 m) (τὸν κατεναντίον τῆς ἀκροπόλιος ὄχθον Herod. VIII, 52; Operationspunkt der Amazonen gegen die Akropolis, Aeschyl. Eumenid 680 f., Ἀμαζόνων ἕδραν — ὅτε ... τὴν πόλιν ... ἀντεπύργωσαν τότε) und dem flachen Plateau (ca. 90 m), welches wir nach der Kapelle der Hag. Marina benennen. Die äufsere, kompaktere Gruppe setzt sich aus drei längeren, durch zwei parallele Einschnitte geteilten südwestwärts streichenden Felsrücken zusammen: der Akropolis liegt südwestlich die höchste, gratartige Erhebung (bis zu 147,4 m) gegenüber, welche das Grabmal des Syrers Antiochos Philopappos trägt (s. unten). Danach bestimmt sich aus Pausanias der antike Name der Höhe als Museion (I, 25, 8 ἔστι δὲ ἐντὸς τοῦ περιβόλου τοῦ ἀρχαίου τὸ Μουσεῖον, ἀπαντικρὺ τῆς ἀκροπόλεως λόφος ... ὕστερον δὲ καὶ μνῆμα αὐτόθι ἀνδρὶ ᾠκοδομήθη Σύρῳ, d. h. Philopappos). Für die beiden andern Parallelrücken sind antike Namen im einzelnen nicht nachzuweisen; gegenwärtig wird der mittlere nach der grofsen, unten zu besprechenden Terrassenanlage gewöhnlich im engeren Sinne als Pnyxhügel (bis zu 109,5 m), der zu äufserst nordwestliche, welcher in einen charakteristischen Felsknauf (104,8 m) gipfelt, nach der darauf erbauten Sternwarte bezeichnet, oder mit Beziehung auf die altertümliche, am oberen Plateau in den Fels gegrabene, heute schwer leserliche Inschrift (C. J. Att. I, 503 Ηιερὸν | Νυμφ[ῶν] | δεμοσ[ιον?]) als: Nymphenhügel. In ihm berührt sich die äufsere Höhenreihe nahezu mit der inneren, da das Plateau der Hag. Marina im Osten so nahe heranrückt, dafs man es gleichzeitig als einen Ausläufer des Nymphenhügels betrachten könnte. Anderseits setzt sich das Felsterrain des Nymphenhügels in flachen zerklüfteten Massen noch weiter in die nördliche Ebene fort und bildet somit für die ganze Westseite Athens eine sehr bestimmte Abgrenzung. Noch eine zweite, sanfte Erhebung im Innern des Stadtgebietes nimmt gleichfalls nördliche Richtung an. Es ist der Hügel, welcher sich zungenartig vom Plateau der Hag. Marina aus erstreckt, nach dem wohlerhaltenen antiken, auf seiner nordöstlichen Endigung gelegenen Tempel, dem sog. Theseion, gewöhnlich Theseionhügel genannt. Zwischen diesen Erhebungen des städtischen Terrains sind zwei grofse Hauptebenen eingesenkt, welche sich östlich von der Akropolis berühren: das muldenförmige, nach Südosten sich verbreiternde Thal zwischen der äufseren und der inneren Hügelreihe, eine Ebene, die allmählich in die Niederung des Ilisos herabsteigt (vgl. die beigegebene Abbildung Taf. II); anderseits die gesamte, nördlich von Akropolis und Areiopag zum Flufsgebiet des Kephisos und eines von Osten herkommenden Nebenbaches (Skiron? Pausanias I, 36, 4; vgl. Karten von Attika H. 2 S. 15 nach Curtius Κυκλοβόρος) herabsteigende Fläche, deren tiefster Punkt an dem nachmaligen Hauptthore Athens, dem Dipylon, zu suchen ist (47,4 m). Die nördliche Ebene bezeichnet in historischer Zeit die bei weitem gröfsere Hälfte der bewohnten Stadt. Besonders ausgezeichnet ist die muldenförmige Einsenkung zwischen dem sog. Theseionhügel und der von dem Nordabhang der Akropolis ausgehenden Terrainerhebung, welche, im Süden von dem Areiopag begrenzt, sich nach Nordwesten in sehr allmählicher Neigung dem Gebiet des Ilisos und des Ölwaldes öffnet. In der That fand die Entwickelung des städtischen Lebens in dieser jetzt unter tiefer Verschüttung und dichter Bewohnung versunkenen Örtlichkeit, wie wir sehen werden, ihr natürliches Centrum.

Umfang und Einteilung der Stadt.
(Mauern, Thore, städtische Bezirke.)

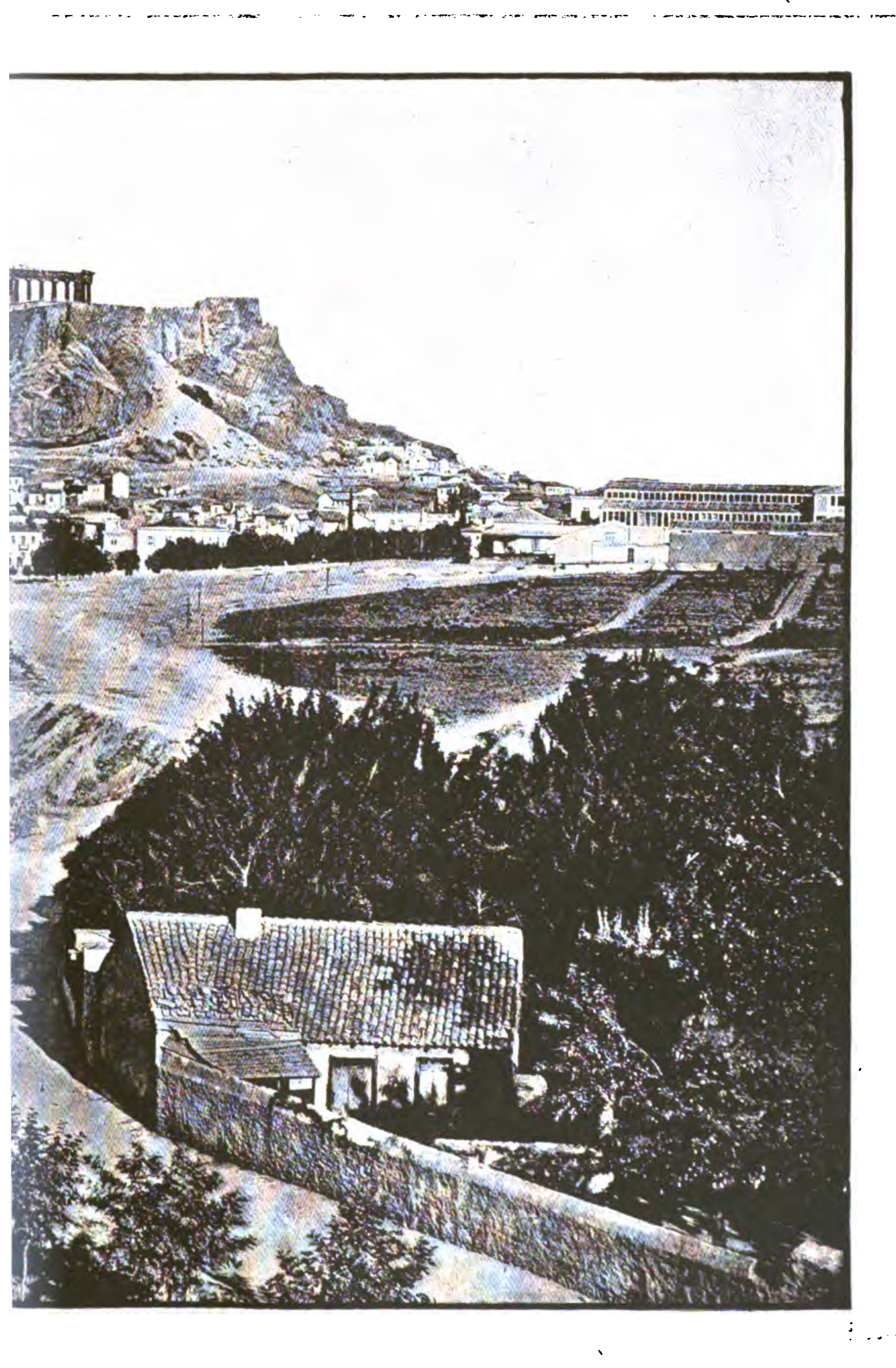
Als Grenze des eigentlichen Stadtgebietes gilt uns bis in die römische Zeit hinein (wo eine Überschreitung nach Osten hin erfolgte) der Verlauf einer Ringmauer, offenbar der themistokleischen (Thukyd. I, 89 f.), welcher in allen wesentlichen Punkten unverändert eingehalten wurde und noch heute bis auf eine Strecke mit hinlänglicher Sicherheit verfolgt werden kann. (Vgl. Curtius, Att. Studien Heft 1, Pnyx und Stadtmauer.)

Am genauesten kennen wir heute die im Laufe der Zeit vielfach umgestalteten Befestigungsanlagen am nordwestlichen, tiefsten Teile der Stadt (s. oben), welche seit 1873 durch die Ausgrabungen der



Neu-Athen mit Akropolis von Südoste

In der Mitte die Burg von Athen (Akropolis) mit den Ruinen des Parthenon; gerade unter denselben das (zur Ze
noch weiter links die hohen Säulen des Tempels des olympischen



n (den Gärten am Ilisos) aus gesehen.

t der Aufnahme noch nicht aufgegrabene) Theater des Dionysos; links am Burgabhange das Odeum des Herodes;
Zeus. Darunter im Vordergrunde links der Bach Ilisos mit Gärten.

griechischen archäologischen Gesellschaft allmählich bloſsgelegt worden sind. (Vgl. Πρακτικὰ τῆς ἀρχ. ἑταιρίας 1873 S. 15 f., 1874 S. 9 f.; Arch. Ztg. XXXII S. 157 f. mit Holzschnitt und den Bemerkungen Adlers. Die genaueste Aufnahme durch G. v. Alten: Mitteil. d. arch. Inst. III Taf. 3, 4 mit seinem Text S. 28 f. Eine Fortsetzung der Ausgrabungen nach Südwesten hin: Πρακτικὰ 1880 nebst Holzschnitt.)

Zwei nach Nordwesten gerichtete, aber nach dem Innern der Stadt etwas konvergierende Thore, nur ca. 55 m voneinander entfernt (näheres darüber s. unten: Dipylon und den betreffenden Abschnitt der Stadtbeschreibung), sind durch eine doppelte Mauerlinie verbunden, von denen die äuſsere (4,30 m im Durchmesser) nur den aus Konglomeratgestein hergestellten Unterbau aufweist; vor derselben zog noch ein Graben hin. Die innere, 5 m entfernte Mauerlinie ist nur 2,50 m dick und zeigt in ihrer erhaltenen Schicht zwei Reihen polygon gefügter Kalksteine, deren Zwischenraum mit lockerem Materiale ausgefüllt war. Dieselbe Doppelmauer läſst sich auch jenseits der beiden Thore, nach Nordosten auf 36 bezw. 50 m, nach Südsüdwesten, wo sie die Höhe zu ersteigen beginnt, jetzt auf mehr als 36 m verfolgen (vgl. den Plan zu den Πρακτικὰ 1880). Hier ist die Innenmauer (nur zum Teil polygonal) in 7—8 Schichten bis zur Höhe von 4 m erhalten; die äuſsere (Abstand hier ca. 9 m), wiederum aus (verkleideten?) Konglomeratsteinen erbaut, liegt teils umgestürzt am Boden, teils ist dieselbe bis zu einer Höhe von 14 Steinschichten erhalten; davor der Wassergraben (s. oben), in welchen aus der Mauer, wie auch dort, horizontale Wasserausgüsse hineinführen. Wo die felsige, heute von der Eisenbahn durchschnittene, Terrainhebung beginnt, auf deren Höhe die Kapelle des Hag. Athanasios liegt, scheint die äuſsere Parallelmauer ein Ende zu erreichen, offenbar weil der Felshang genügende Verstärkung bot. Von hier ab zeichnete die natürliche Beschaffenheit der westlichen und südwestlichen Stadthöhen den weiteren Verlauf der Mauer ziemlich bestimmt vor, so daſs wir über denselben auf eine weite Strecke hin nicht zweifelhaft sein können. Dazu kommen an mehreren Stellen sichere Spuren, welche überall die auf die Terrainbeobachtung gestützten Voraussetzungen bestätigen. Einige Grundmauerspuren am Abhange westlich der Athanasioskapelle führen allmählich in südlicher Richtung nach der Senkung zwischen dieser Höhe und dem Nymphenhügel, durch welche heute die Nebenstraſse nach dem Peiraieus führt. Einige Zisternen und Mauerblöcke bezeichnen hier unverkennbar die Stelle eines antiken Thores, in welchem wir ohne Zögern das Peiraiische (Πειραικὴ πύλη Plut. Sull. 14) erkennen dürfen. Von hier scheint die Stadtmauer in knapper Kurve westlich hinter dem Sternwartenhügel vorbeigezogen zu sein (Curtius, Att. Studien I, 66), um sich dann südlich desselben mit einem gleichfalls noch erkennbaren Thore für den Weg zu öffnen, welcher zwischen den südwestwärts streichenden Höhen des Nymphen- und Pnyxhügels auf kürzerem Wege vom Peiraieus heraufführt. Sodann verfolgen wir die Fortsetzung der Befestigung in südöstlicher Richtung quer über den Rücken des sog. Pnyxhügels hinweg, mit Einschluſs der groſsen Terrassenanlage, an eingeschnittenen Felsbahnen und (im südlichen Teile) von turmartigen Vorsprüngen herrührenden Schutthügeln bis in die zweite Senkung, welche Pnyxhügel und Museion trennt und in der Gegend des Hag. Dimitrios Lumbardaris wiederum ein Thor voraussetzen läſst. Der Weg zur Höhe des Philopapposdenkmals ist sodann noch in erhaltenen Mauerresten aus Konglomeratstein bestimmt gegeben, ebenso der Abstieg zum Ilisosthal in genau östlicher Richtung. (Über den Anschluſs der »Langen Mauern« s. unter Artikel »Peiraieus«.) Wo die Mauer, etwa südlich von der »antiken Säule« (s. die Karte), den vom Militärhospital sich abzweigenden Nebenweg erreicht, begegnen wir von neuem Resten eines gröſseren Thores. Dieselben sind erst in jüngerer Zeit zu Tage getreten; vgl. Revue archéol. XXI, 319 f. nebst der Inschrift C. J. Att. II, 982, welche die Errichtung eines neuen Turmes bezeugt: Ἐπὶ Σωσιγένους ἄρχοντος οἵδε τὸν πύργον ἀνέθηκαν. Dieses Thor wird unten als das Itonische zu erweisen sein.

Der weitere Verlauf der Mauer an dem Abhang des Ilisosbettes und diesem parallel bis in die Nähe des Olympieion ist durch zwei zu Tage liegende Reste vorspringender Türme gegeben, deren aus Konglomeratgestein bestehender Kern noch erhalten ist. Südlich und östlich der Olympieionterrasse, wo wir die Mauer herumzuführen durch die Terrainverhältnisse genötigt werden, sind sichere Spuren heute nicht nachweisbar. Die Reste zwischen Olympieion und Kallirrhoë (Kaupert, Monatsber. d. Berl. Akad. 1879 S. 615) sind gewiſs nicht mehr antik. Auch den »viereckigen Turm« vor dem südlichen Rund des königlichen Schloſsgartens, dem »Stadium« gegenüber (Curtius, Att. Stud. S. 69; Kaupert a. a. O. S. 615), halte ich für den Rest eines freistehenden Trägers der (hadrianischen) Wasserleitung. Da ich nun auch die in den königlichen Treibhäusern, sowie im Schloſsgarten befindlichen Reste (s. unten) als zur Stadtmauer gehörig nicht anzuerkennen vermag und um des von Thukydides angegebenen Mauerumfangs willen eine möglichst weite Ausdehnung in dieser Richtung erwünscht scheint, so muſs der (auf unsrer Karte nach Curtius und Kaupert eingezeichnete) Verlauf der ganzen östlichen Stadtbefestigung hypothetisch bleiben.

Im Norden scheint die Mauer, nach vereinzelt in neuerer Zeit aufgedeckten, aber wieder verschütteten Resten zu schliefsen, über den Hof des königlichen Marstalles weggehend (Curtius, Att. Stud. I, 70), die heutige Stadionstrafse schräge geschnitten zu haben (Haus Kosti, Bull. d. Inst. 1858 S. 178; Abgeordnetenhaus: Rofs, Archäolog. Aufsätze II, 580), um dann beim Hause Melas in der Nähe des Postgebäudes (Πρακτικὰ 1874 S. 24; Ἐφημερὶς ἀρχ. II, 411, 426; Hermes VII, 259 f.) aus der nördlichen Richtung in eine westliche umzubiegen. Wenn auch die Zugehörigkeit jener Reste zur Stadtbefestigung mehrfach angezweifelt worden ist, so bezeichnen sie doch eine Grenzlinie, hinter welche die Peripherie der Ringmauer keinesfalls zurückgezogen werden darf.

Für die nördliche Stadtgrenze bis zum Anschlufs an das Dipylon bieten einen Anhaltspunkt die Reste eines Thores, welches Stuart in der Nähe des heutigen Bankgebäudes sah, vermutlich des acharnischen. Westlich davon sollen Spuren einer Pforte zwischen der Kapelle des Hag. Joannis Kolonnais und dem heutigen Theater sichtbar gewesen sein (Kaupert a. a. O. S. 612). Sodann folgen, nur 180 m vom Dipylon entfernt, die Reste eines Turmes, welche ich im Jahre 1877 gelegentlich eines Hausbaues zu Tage treten sah.

Thukydides (II, 13, 7) gibt den Umfang des Stadtringes, soweit er eine Besatzung erforderte, auf 43 Stadien an (II, 13, 7 αὐτοῦ τοῦ κύκλου τὸ φυλασσόμενον τρεῖς καὶ τεσσαράκοντα στάδιοι) und fügt hinzu, dafs das Stück zwischen der »langen« und der »phalerischen« Mauer unbewacht blieb (ἔστι δὲ αὐτοῦ ὃ καὶ ἀφύλακτον ἦν τὸ μεταξὺ τοῦ τε μακροῦ καὶ τοῦ Φαληρικοῦ). Selbst wenn man diese letztere Bemerkung mit Curtius (Att. Stud. I, 75 Anm. 1) für einen späteren Zusatz hält (auch Wachsmuth, Athen I, 339 Anm. 3 neigt zu dieser Annahme), wird man ein ἀφύλακτον aus dem vorangehenden φυλασσόμενον substituieren müssen. Dieses ἀφύλακτον gibt nun der Scholiast zu der betreffenden Stelle auf 17 Stadien an. Offenbar hat er diese Zahl durch Subtraktion aus 60 Stadien erhalten, welche ihm als runde Summe vorschwebte. (So auch Aristodem. Müller frag. hist. gr. V, 9, 3.) Nun können wir, wie ich glaube, schon auf Grund unsrer jetzigen Kenntnis vom Verlauf der Stadtmauer zuversichtlich behaupten, dafs die Zahl von 60 Stadien in keiner Weise herauszubringen ist und notwendig auf einem Irrtum beruhen mufs, vermutlich auf einer Verwechselung mit dem thatsächlich 60 Stadien messenden Mauerringe des Peiraieus. Kaupert hat für die Aufsenfront der gesamten athenischen Mauerlinie, wie er und Curtius sie geführt haben, mit Hinzunahme der Turmvorsprünge überhaupt nur 43 Stadien gewonnen (Monatsber. a. a. O. S. 634), wobei das Stadienmafs von 184 m zu Grunde gelegt wurde. Vielleicht findet aber auch des »ἀφύλακτον« noch Platz, wenn wir uns nur nicht an die vom Scholiasten gemachte unsinnige Entfernungsangabe von 17 Stadien für den Ansatzpunkt der (nördlichen) langen Mauer und den der phalerischen binden. Ersterer wird beim Nymphenhügel zu suchen sein; der Ort des Anschlusses der phalerischen Mauer ist unbekannt. Denkbar wäre es immerhin, dafs derselbe weit näher beim Museion zu suchen ist, als Kaupert in dem hier beigefügten Übersichtskärtchen »Athen-Peiraieus« annimmt. Die daraus resultierende Länge von 4,50 bis 5 Stadien für das ἀφύλακτον wurde dann teils durch die weitere Ausdehnung der Stadtmauer nach Osten, wie wir sie oben angedeutet haben, teils durch das von Dörpfeld (Mitt. d. Inst. VII, 227 f., 301) berechnete kleinere Stadienmafs von 177,5 m hinzugewonnen werden können.

Fernere Schicksale der Stadtmauer. Worin die Verengerung (?) des Mauerkreises unter Kleon bestand (Aristoph. Equ. 817 σὺ δ' Ἀθηναίους ἐζήτησας μικροπολίτας ἀποφῆναι διατειχίζων ... Schol.: συνάγων καὶ συστέλλων τὰ τείχη), bleibt völlig unklar. Grofse Reparaturen nach der Schlacht bei Chäronea Aeschin. III, 27, 31; Liban. ad Demosth. XXX, 221, 1. Umfassende Herstellung unter Habrons Verwaltung (C. J. Att. II, 167). — Durch Eurykleides und Mikion (C. J. Att. II, 379). — Bresche durch Sulla gelegt (Plut. Sull. 14). — Mauerbauten unter Valerian (Zosim. I, 29; Zonar. XII, 23; vgl. die Inschrift C. J. Att. III, 399, ca. 3. Jahrh. n. Chr.). Unter Justinian (Procop. de aedif. IV, 2, Bd. III, 273). — Über das Pekasgikon s. unten Akropolis. — Über die Spuren einer »vorthemistokleischen« Mauer s. unten »Hadriansthor«. — Über die byzantinische oder fränkische sog. »Valeriansmauer« s. den Abschnitt Nordathen und Burgaufgang.

Thore. Genannt sind oben bereits die Πειραικὴ πύλη (nur einmal erwähnt Plut. Sull. 14) im Westen der Stadt, nördlich des Nymphenhügels; die Ἀχαρνικὴ πύλη im Norden (Hesych. s. v. Ἀχάρνη. C. J. Att. III, 61 A II Z. 33—36), und zwischen beiden das Dipylon, die grofse Thoranlage im Nordwesten der Stadt. (Liv. XXXI, 24 *porta velut in ore urbis posita, major aliquanto, patentiorque quam ceterae.*) Die Benennung wird im allgemeinen gesichert durch die Angabe, dafs durch das Dipylon der Weg zur Akademie (Cic. de finib. V, 1, 1 Lucian. Scyth. 2) in die thriasische (eleusinische) Ebene (Plut. Pericl. 30), sowie auch nach dem Peiraieus (Polyb. XVI, 25; Lucian. navig. 17) führte. Die Lage beim Gau Kerameikos (s. unten) ist bezeugt durch Plut. Sull. 14 (τὸν ἐντὸς τοῦ Διπύλου Κεραμεικόν, daher auch Κεραμεικαὶ πύλαι: Hesych. s. v. Κεραμεικός. Vgl. Aristoph. Ran. 1125 f.), in Verbindung mit dem noch *in situ* zwischen der oben genannten Parallelmauer, nahe südwestlich dem

Hauptthor befindlichen Inschriftsteine C. J. Att. II, 1101: ὅρος Κεραμεικοῦ. — Das Dipylon hiefs einst thriasisches Thor (Plut. Pericl. 30 παρὰ τὰς Θριασίας πύλας, αἳ νῦν Δίπυλον ὀνομάζονται), offenbar ehe es eben ein geräumiges, dem gesteigerten Verkehrsbedürfnisse entsprechendes δίπυλον geworden war. Wenn wir nun in nächster Nähe eines gröfseren neueren Thores ein unzweifelhaft älteres (das südwestlich gelegene s. oben S. 147 und für das Altersverhältnis Arch. Ztg. 1875, XXXII, 160f. und Mitt. III, 33f.) noch daneben bestehen sehen, dessen Richtung genau auf die eleusinische Strafse, d. h. auf die thriasische Ebene weist, so folgt daraus, wie mir scheint, mit Sicherheit, dafs dieses das eigentliche thriasische Thor sei und dafs somit der Name Dipylon eine Gesamtbezeichnung für die doppelte, nah benachbarte Thoranlage sei, nicht etwa von dem doppelten Verschlufs herrühre, der auch andern Thoren eigen ist. (Vgl. B. Schmidt, Die Thorfrage in der Topogr. Athens S. 19, Freiburg 1879; ähnlich hatte ich selber mich bereits in einem Vortrage beim Institut in Athen geäufsert.) Da nun der Weg nach Eleusis, welcher durch die thriasische Ebene führt, ἱερὰ ὁδός genannt wurde (Paus. I, 36, 3, dagegen in den Grenzsteinen vgl. C. J. Att. I, 505a und II, 10 nur ὅδος ἡ 'Ελευσῖνάδε), hat man geglaubt, demselben (kleineren) Thor noch einen zweiten oder dritten (nur bei Plut. Sull. 14 bezeugten) Namen: ἱερὰ πύλη beilegen zu müssen. (So schon Leake, Topogr. S. 164; v. Alten, Mitt. d. Inst. III, 33 f.; B. Schmidt a. a. O. S. 16.) Sulla reifst in der Nacht ein Stück Mauer ein (τὸ μεταξὺ τῆς Πειραϊκῆς πύλης καὶ τῆς ἱερᾶς κατασκάψας καὶ συνομαλύνας, also die ganze Strecke) und erobert Athen. Die Stelle wird vorher bezeichnet als: τόπος ἁλώσιμος und: ἔφοδος ᾗ μόνῃ δυνατὸν εἶναι καὶ ῥᾴδιον ὑπερβῆναι τοὺς πολεμίους. Dies kann nimmermehr von der Höhe gelten, auf welcher die Kapelle des Hag. Athanasios liegt; auch ist die Linie zwischen Peiraieus- und Nordwestthor zu ausgedehnt. Endlich wird das Dipylon von demselben Schriftsteller kurz darauf mit seinem gewöhnlichen Namen bezeichnet. (Wachsmuth, Athen I, 346 vermutet ansprechend dafs das Thor, welches zur Richtstätte des in der Nähe des peiraiischen Thores gelegenen Barathron führte (s. unten), ἱερὰ πόλη genannt worden sei. Oder sollte ἠρίας πύλης zu lesen sein? Wir kennen dasselbe lediglich dem Namen nach als Begräbnisthor: Etym. magn. s. v. 'Ηρίαι πύλαι, Theophr. charact. 14.)

Ein andres Thor hiefs das melitische (Μελίτιδες πύλαι, nur in Verbindung mit dem aufserhalb im Gau Koile gelegenen Kimonischen Erbbegräbnis erwähnt: Marcellin. vit. Thukyd. 17; Paus. I, 23, 9). Da der Gau Melite die ganze Pnyxgegend, d h. die südwestliche Hügelgruppe Athens umfafste (s. unten »Melite«), so lag das melitische Thor vermutlich am Ausgange eines der beiden Wege, welche jenes felsige Terrain der Länge nach durchschneiden, also südlich des Nymphenhügels, oder (was weniger wahrscheinlich), in der Nähe der Kapelle des Hag. Dimitrios Lumbardaris.

Das itonische Thor ('Ιτωνίαι πύλαι) läfst sich vermittelst einer sicheren Kombination an die Südgrenze der Stadt verlegen, wo die phalerische Strafse einmündet. Plato Axioch. 364d erwähnt dasselbe πρὸς τῇ 'Αμαζονίδι στήλῃ und Pausanias (I, 2, 1) findet dieses Grabmal (der Amazone Antiope), als er die Stadt auf dem Wege von Phaleron her betritt.

Die Bestimmung des diocharischen Thores im Osten der Stadt hängt von der Lage des Lykeion ab, worüber unten (Strab. IX, 397 ἐκτὸς τῶν Διοχάρους πυλῶν, πλησίον τοῦ Λυκείου).

Das diomeische Thor (Διομηΐς πύλη Alkiphr. III, 51, 4) führte in den gleichfalls östlich gelegenen vorstädtischen Gau Diomeia (w. s.).

Unbekannt ist die Lage des Reiterthores ('Ιππάδες πύλαι Alkiphr. a. a. O. Vit. X orr. 849c C. J. Att. III, 61, Bd. I Z. 23 π(ρὸ)ς τῇ 'Ιππάδι). Da in diesem Verzeichnis von Grundstücken vor und nach der Erwähnung dieses Thores der Demos Ankyle genannt wird, könnte man auf eine benachbarte Lage schliefsen, also auf ein Thor der südlichen Stadtmauer (auf dem Wege nach Sunion?).

Ein Pförtchen in der Stadtmauer, an welchem man auf dem Wege von der Akademie zum Lykeion vorbeikommt, erwähnt Plato (Lys. 203a κατὰ τὴν πυλίδα ᾗ ἡ Πάνοπος κρήνη). Das Pförtchen im Kerameikos, wo der Wein feil gehalten wurde (bei Isaios VI, 20 erwähnt), ist vermutlich identisch mit dem, welches noch heute neben dem südwestlichen Dipylonthore erhalten ist. (Dabei scheint sogar eine Kelteranlage erhalten zu sein; vgl. den Plan der Πρακτικὰ 1880 bei β.) Eine dritte πυλίς, durch welche Lachares entfloh, erwähnt Polyain. III, 7, 1.

Einteilung der Stadt. Wie das übrige Attika, so zerfiel auch das Gebiet von Athen in einzelne Gaue oder Demen, die wohl zum Teil erst bei der kleisthenischen Demenverfassung unter Zugrundelegung schon vorhandener Lokalnamen bestimmter abgegrenzt worden sind (die ὁρισμοὶ τῆς πόλεως, Schol. Aristoph. Av. 997). Später wurden diese Grenzen wieder unklar (wie zwischen Kollytos und Melite, Eratosthenes bei Strab. I, 65), so dafs der Name des ehemaligen Demos gar nicht selten nur noch an einer einzelnen Strafse oder einem Platze haften blieb (vgl. unten Kollytos als στενωπός, Kerameikos, Kolonos).

Da die Demeneinteilung auf alter Grundlage erwuchs, so bildet die Stadtmauer auch in keinem sicheren Falle eine Grenze für dieselbe. Als völlig binnenstädtischen Demos können wir zuversichtlicher nur Κυδαθήναιον betrachten, einen Demos,

dessen Name vermuten läfst, dafs er bei der Aufteilung der Stadt erst neu geschaffen worden sei (Hesych. s. v. Κυδαθηναῖος· δῆμος τῆς Πανδιονίδος φυλῆς ἐν ἄστει). Unserer Meinung nach hat Κυδαθήναιον den ehrwürdigsten Stadtteil Athens südlich der Akropolis (Thukyd. II, 15) umfafst.

Im allgemeinen wird auch der Demos Melite, dessen Nachbardemen (vgl. unten Keiriadai und Koile) von aufsen her nah an die Mauer grenzten, auf das Innere der Stadt beschränkt gewesen sein. Melite nahm die südwestlichen Felshöhen Athens ein, die Pnyxgegend (Plat. Krit. 112a τὸν Λυκαβηττόν ... ἐκ τοῦ καταντικρὺ τῆς Πυκνός verglichen mit Schol. Aristoph. Av. 997 τὸ χωρίον ... ᾧ περιλαμβάνεται καὶ ἡ Πνύξ ... Μελίτη γὰρ ἅπαν ἐκεῖνο, ὡς ἐν τοῖς ὁρισμοῖς γέγραπται τῆς πόλεως); doch mufs Melite sich auch noch auf die nördlichen Ausläufer dieser Höhengruppe, welche die westliche Begrenzung der Stadt bilden, erstreckt haben: Themistokles wohnte, nach Plut. Them. 22, in Melite beim Heiligtum der Artemis Aristobule. Dieses war wieder dem Richtplatz benachbart, an welchem man auf dem Wege nach dem Peiraieus (durch das Westthor, s. oben) vorbeikam. (So im Leben des Philosophen Secundus, ägypt. Papyrus; s. Sauppe, Philol. XVII, 152: κατέβαινον εἰς Πειραιᾶ· ἦν γὰρ ὁ τόπος ἐκείνῃ τῶν κολαζόμενων, vgl. Plato rep. 439e.) Östlich grenzte dieser Demos unmittelbar an den Markt (s. Kerameikos und Agora in der Stadtbeschreibung): Plato Parmenid. 126c οἰκεῖ δὲ (Ἀντιφῶν) ἐγγὺς (d. h. vom Markt aus) ἐν Μελίτῃ. Noch mehr: Wenn nach der Schilderung bei Demosthenes (LIV, 7) Ktesias den Weg der Spaziergänger, welche den Markt auf und ab wandeln, bei Leokorion kreuzt, um von da direkt nach Melite heraufzugehen (περιπατοῦντος ... ἐν ἀγορᾷ μου παρέρχεται Κτησίας ... κατὰ τὸ Λεωκόριον. κατιδὼν δ' ἡμᾶς παρῆλθε πρὸς Μελίτην ἄνω), so mufs der Hügel, auf welchem das sog. Theseion liegt, noch zu Melite gehört haben. Denn das Leokorion lag bereits am Nordende des Marktes, im Verkaufsbazar (ἐγγὺς τῶν Πυθοδώρου, d. h. bei den Buden des Pythodoros; vgl. Harpocrat. s. v. σκηνίτης), nicht mehr weit vom Kerameikosthor, wie der Bericht des Thukydides von der Ermordung des Hipparch erweist; (hier ordnete derselbe noch den Panathenäenzug: I, 20; die Tyrannenmörder kommen durch das Thor gestürmt: VI, 57: ὥσπερ εἶχον ὥρμησαν εἴσω τῶν πυλῶν καὶ περιέτυχον τῷ Ἱππάρχῳ παρὰ τὸ Λεωκόριον καλούμενον).

Sicher bestimmbar ist ferner die Lage des Demos Kerameikos. Derselbe dehnte sich sowohl innerhalb als aufserhalb der Stadt aus (Harpocrat. s. v. Κεραμεικός· Ἀντιφῶν ἐν τῷ πρὸς Νικοκλέα περὶ ὅρων· ὅτι δύο εἰσὶ Κεραμεικοὶ ... ὁ μὲν ἔνδον τῆς πόλεως, ὁ δὲ ἕτερος ἔξω vgl. Schol. Aristoph. Equ. 772, Av. 395). Aufserhalb reichte derselbe vom Dipylon (vgl. den oben aufgeführten Grenzstein ὅρος Κεραμεικοῦ) bis zu der (nach Cic. de finib. V, 1, 1) 6 Stadien entfernten Akademie (Hesych. s. v. Ἀκαδημία, Steph. Ryz. s. v. Ἑκαδημία). In dem ἐντὸς τοῦ Διπύλου Κεραμεικῷ (Plut. Sull. 14) lag die durch den Fund der Epistylinschrift heute mit Sicherheit bestimmte Stoa des Attalos (s. unten und die Karte), deren Ruine den Ostrand jener nördlich vom Areiopag ausgebreiteten Niederung einnimmt, gegenüber dem sog. Theseion (Athenaios V, 212 f.: πλήρης ἦν ὁ Κεραμεικός ἀστῶν καὶ ξένων ... ἀναβὰς οὖν ἐπὶ τὸ βῆμα τὸ πρὸ τῆς Ἀττάλου στοᾶς u. s. w.). Der Kerameikos reichte sogar bis zum (westlichen) Burgaufgange (Arrhian. anabas. III, 16, 8 καὶ νῦν κεῖνται Ἀθήνησιν ἐν Κεραμεικῷ αἱ εἰκόνες (der Tyrannenmörder) ᾗ ἄνιμεν εἰς τὴν πόλιν), d. h. er begriff damals die gesamte Agora bis zu ihrem Südrande in sich: Lucian. Paras. 48 καὶ νῦν ἕστηκε χαλκοῦς (Aristogeiton) ἐν τῇ ἀγορᾷ μετὰ τῶν παιδικῶν (u. a. m. vgl. Tyrannenmörder). Bei Pausanias findet sich der Name Kerameikos sogar lediglich auf die Agora beschränkt (I, 3, 1 χωρίον ὁ Κεραμεικός vgl. I, 2, 4; I, 14, 6). Andre sichere Beispiele für die Gleichsetzung von Agora und Kerameikos s. K. O. Müller, Götting. Index lect. 1840 S. 8; Zestermann, Die ant. u. die christl. Basiliken S. 36. Indes mufs betont werden, dafs dieser ausgedehnte oder gar partielle Gebrauch des Wortes Kerameikos nur durch späte Zeugnisse zu belegen ist, während wir z. B. im 5. und 4. Jahrh. für die Agora nur diesen einen Namen vorfinden. Mit Kerameikos wird nur die Gegend aufserhalb und die nähere Umgebung innerhalb des Nordwestthores bezeichnet. Sehr ausschliefslich klingt noch die Wendung bei Thukydides VI, 57: Ἱππίας (τοῖς Παναθηναίοις) ἔξω ἐν τῷ Κεραμεικῷ καλουμένῳ ... διεκόσμει (τὴν πομπήν), auch Plato Parmenid. 127b: παρὰ τῷ Πυθοδώρῳ ἐκτὸς τείχους ἐν Κεραμεικῷ; vgl. Aristoph. Av. 395 ὁ Κεραμεικὸς δέξεται νώ (als Grabstätte). Ran. 128 καθέρπυσόν νυν ἐς Κεραμεικόν (die Stätte des Fackellaufs). Am Thore: Aristoph. Ran. 1093 f. κᾆθ' οἱ Κεραμῆς | ἐν ταῖσι πύλαις παίουσ' αὐτοῦ | γαστέρα u. s. w. Innerhalb der Stadt (?) lag (Isaios VI, 20): ἡ ἐν Κεραμεικῷ συνοικία ἡ παρὰ τὴν πυλίδα, οὗ ὁ οἶνος ὤνιος. Vom Standort der Wurstverkäufer gilt: Aristoph. Equ. 772: τῇ κρεάγρᾳ ... ἑλκοίμην ἐς Κεραμεικόν. Daraus möchte man schliefsen, dafs das Centrum des Töpfergaues ursprünglich nördlich lag und dafs sich dieser handwerkliche Demos von vornherein gewifs nicht bis zum Burgaufgange ausgedehnt hat. Es kommt noch hinzu, dafs wir urkundlich eine Gleichsetzung der ganzen Agora mit dem Kerameikos nicht nachweisen können. Die beiden einzigen mir bekannten Beispiele erweisen vielmehr den Gegensatz: der schon mehrfach erwähnte Grenzstein C. J. Att. II, 1101 (2. Jahrh. v. Chr.) süd-

westlich vom Hauptthor des Dipylon (dem ein zweiter nordöstlich entsprach) zeigt uns den Namen für jene Zeit offenbar auf eine nicht allzubreite Zone aufserhalb wie innerhalb der Mauern beschränkt und die Stelle eines aus dem 1. Jahrh. v. Chr. stammenden Ehrendekrets: C. J. Att. II, 421 Z. 13 (von der Aufstellung einer Statue des Miltiades S. d. Zoilos: πρὸ τῆς] ἐν Κεραμεικῷ μακρᾶς στ[οᾶς, stände unter zahlreichen älteren und späteren Inschriften dieser Art, welche stets die Agora selber nennen, so vereinzelt da, dafs wir schon aus diesem Grunde (sowie aus andern s. unten) die ›lange Halle‹ ganz gewifs aufserhalb des eigentlichen (südlichen) Marktgebietes zu suchen haben. Als die politische Bedeutung des letzteren schwand und die römischen Feldherren ihre Rednertribüne sogar vor der Attalosstoa (s. oben) aufschlugen, mochte der Sprachgebrauch jene weiteste Ausdehnung empfangen haben.

In bezug auf die Lage des Demos Kollytos ist bis heute noch keine Übereinstimmung der Meinungen erzielt worden. Kollytos stiefs an Melite, wenn man auch später die Grenze nicht bestimmt aufzuzeigen vermochte (Strab. I, 65 μὴ γὰρ ὄντων ἀκριβῶν ὅρων καθάπερ Κολλυτοῦ καὶ Μελίτης κ. τ. λ.; vgl. ebendas. S. 66); es mufs zugleich ein teilweise vorstädtischer Demos gewesen sein (Aeschin. I, 157 ἐν τοῖς κατ' ἄγρους Διονυσίοις κομῳδῶν ὄντων ἐν Κολλυτῷ, vgl. Demosth. XVIII, 180); doch führt Himerius bei Photius (bibl. 375 b, 6) eine Bazargasse dieses Namens inmitten der Stadt auf (στενωπός τις ἦν Κολλυτὸς οὕτω καλούμενος ἐν τῷ μεσαιτάτῳ τῆς πόλεως, δήμου μὲν ἔχων ἐπώνυμον, ἀγορᾶς δὲ χρείᾳ τιμώμενος). Eine Berührung mit Melite ist nach dem obigen nur an der Nord- oder der Südostseite dieses Demos denkbar. Im Südosten suchten wir aber Kydathenaion, auch würde man nicht ohne weiteres von dem (ländlichen) Theater im Kollytos sprechen, wenn das städtische Dionysostheater (südlich der Burg) zu demselben Gau gehört hätte. (Demosth. a. a. O.: ὃν ἐν Κολλυτῷ ποτὲ Οἰνόμαον κακῶς ὑποκρινόμενος ἐπέτριψας). Endlich scheinen hier die vorstädtischen Bezirke durch die Demen Ankyle und Agryle besetzt (s. unten). Am meisten empfiehlt sich daher meines Erachtens die sehr belebte Gegend, welche nördlich von Melite, westlich vom Kerameikos ein Stück der inneren Stadt umfafst und sich aufserhalb bis an den Ölwald hinzieht.

Dagegen erwächst eine Schwierigkeit daraus, dafs auch ein andrer Demos, der Kolonos, dieselbe Lage, westlich vom Markte und dem Kerameikos, zu beanspruchen scheint. In der antiken Litteratur kommt derselbe fast ausschliefslich als Dienstmännerstandplatz vor (Harpocr. s. v. Κολωνέτας· τοὺς μισθωτοὺς Κολωνέτας ὠνόμαζον, ἐπειδὴ παρὰ τῷ Κολωνῷ εἱστήκεσαν; vgl. Pollux VII, 132; Hesych. s. v. ὄψ' ἦλθες u. a.). Ein Quartier aber bezeichnet wenigstens Aeschines (I, 125: ἡ ἐν Κολωνῷ συνοικία ἡ Δήμωνος καλουμένη); dasselbe beweist die Gegenüberstellung des äufseren Kolonos Hippios (Poll. a. a. O. δύο ὄντων Κολωνῶν ὁ μὲν ἵππιος ἐκαλεῖτο . . . ὁ δ' ἦν ἐν ἀγορᾷ παρὰ τὸ Εὐρυσάκειον) wenigstens in der Auffassung bei Diodor und Philochoros (Harpocr. a. a. O. περὶ τῶν Κολωνῶν Διόδωρός τε ὁ περιηγητὴς καὶ Φιλόχορος ἐν τῇ τρίτῃ Ἀτθίδος διεξῆλθεν). Endlich aber haben aus den Prytanenurkunden Dittenberger (Hermes IX, 403 f. 415) zwei Demen dieses Namens, Köhler (Mitt. d. Inst. IV, 102) ›mit unumstöfslicher Sicherheit‹ bereits für den Anfang des 4. Jahrh. sogar drei Demen Kolonos (der Phyle Aigeis, Leontis und Antiochis angehörig) ermittelt, deren einer gewifs mit jenem städtischen Platze zusammenhing. Da sich der Kolonos Hippios etwa 10 Stadien aufserhalb der Stadt (Thukyd. VIII, 67) in der Nähe der Akademie befand (Cic. de finib. V, 1, näheres unten), so liegt die Annahme am nächsten, dafs die drei Kolonoi auch örtlich zusammenlagen, mit andern Worten, dafs ein bis in die Stadt reichender Bezirk dieses Namens auf drei verschiedene Phylen verteilt wurde. (So auch C. O. Müller, Sed. lect. S. 8, Göttingen 1840.) Nur dann konnte der Name des Kolonos ohne unterscheidendes Beiwort gebraucht werden (z. B. Aristoph. Av. 997), während es in jeder Beziehung auffallend wäre, die beiden Kolonoi durch einen dritten Demos (den Kerameikos) getrennt zu sehen.

Anderseits scheinen die erhaltenen Angaben über den städtischen Platz Kolonos (den Kolonos μίσθιος oder ἀγοραῖος) gerade diese Ansetzung (westlich vom Markte) zu fordern. Wir erfahren, dafs derselbe in der Nähe der Agora beim Hephaisteion und Eurysekeion lag. (Harpocr. s. v. Κολωνέτας· . . . πλησίον τῆς ἀγορᾶς, ἔνθα τὸ Ἡφαιστεῖον καὶ τὸ Εὐρυσάκειόν ἐστιν. — Poll. VII, 133 ὁ δ' ἦν ἐν ἀγορᾷ παρὰ τὸ Εὐρυσάκειον; vgl. Argum. II, Soph. Oed. Col. 16, 10; Dindorf.) Über beide Heiligtümer liegen Angaben vor, welche man gegenwärtig übereinstimmend auf die Gegend des sog. Theseionhügels bezogen hat. (Paus. I, 14, 6; Harpocr. s. v. Εὐρυσάκειον.) Wir können das Gewicht dieser Gründe erst unten im Zusammenhang mit der Marktwanderung des Pausanias erwägen.

Aufser den genannten Demen, welche zum Teil innerhalb der Stadt lagen, sind uns ausschliefslich vorstädtische bekannt.

Diomeia, der Phyle Aigeis angehörig, enthielt das Heraklesheiligtum und Gymnasion Kynosarges (vgl. Schol. Aristoph. Ran. 651; Harpocr. s. v. ἐν Διομείοις Ἡράκλειον u. a.) und ist mit demselben östlich aufserhalb der Stadt zu verlegen (vgl. unten Kynosarges). Nach dem Demos war das oben erwähnte Diomeische Thor benannt.

Die auf dem linken Ilisosufer gelegene Vorstadt Agrai (Paus. I, 19, 6), welche selbst keinen Demos bezeichnet, dürfte einerseits (im östlichen Teile) zum Gau Agryle gehören, weil bei ihm der Berg Ardettos in der Nähe des Stadion (s. die Karte) und des Ilisos gelegen hat: Harpocr. s. v. Ἀρδηττός ... τόπος Ἀθήνησιν ὑπὲρ τὸ στάδιον τὸ Παναθηναϊκὸν (Poll. VIII, 122: πλησίον, Hesych s. v. Ἀρδηττός: ἐγγύς) πρὸς τῷ δήμῳ τῶν ὑπένερθεν Ἀγρυλέων.

Sodann bildete der Demos Ankyle eine Vorstadt (προάστειον), welches man von dem im östlichen Teil der Peiraieushalbinsel gelegenen Bade Serangeion (vgl. Peiraieus) in der Richtung auf Athen erreichte, also wohl vor der Mitte der südlichen Mauer. (Alkiphr. ep. III, 43 λουσάμενοι εἰς τὸ ἐν Σηραγγείῳ βαλανεῖον ... δρόμον ἀφφέντες εἰς τὸ προάστειον τῆς Ἀγκύλης.)

Weiter westlich, an Melite grenzend, wird der Demos Koile erwähnt (Anonym. Biogr. d. Thukyd. § 10 ἐτάφη πλησίον τῶν Μελιτίδων πυλῶν ἐν χωρίῳ τῆς Ἀττικῆς, ὁ προσαγορεύεται Κοίλη; vgl. Herod. VI, 103; Marcell. vit. Thukyd. § 17, 55; Paus. I, 23, 9).

Vor dem peiraiischen Thore lag der Gau Keiriadai, in welchem sich die Richtstätte, das Barathron, befand, dessen Spuren wir noch heute in den tiefen Felsschluchten westlich des Nymphenhügels erkennen dürfen (Curtius, Att. Stud. I, 8; Bekker anecd. gr. I, 219, 11 βάραθρον· Ἀθήνησι δ' ἦν ὄρυγμά τι ἐν Κειριαδῶν δήμῳ; vgl. dazu das oben bei Melite Angeführte).

Über einzelne städtische Ortsbezeichnungen, wie Κῆποι, Λίμναι vgl. die Lokalbeschreibung der Stadt.

Die Einzelschilderung Athens suchen wir thunlichst an die Periegese des Pausanias (Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος I, 2, 4 bis XXVIII, 4) zu knüpfen, soweit sie örtlich zusammenhängt. Im allgemeinen kann man (von der Akropolis aus gerechnet) eine nördliche Partie (I, 2, 4 bis XVIII, 4; ausgenommen VIII, 6 bis XIV, 6), eine östliche (XVIII, 4 bis XX, 3), eine südliche (von XX, 3 bis XXII, 4; dazu VIII, 6 bis XIV, 6) unterscheiden. Darauf folgt (von XXII, 4 bis XXVIII, 4) die Beschreibung der Akropolis, welche für uns den Schlufs der Stadtbeschreibung macht, da sich Gelegenheit bieten wird, alles übrige, auch die Anlagen aufserhalb der Stadt, an entsprechenden Stellen einzuordnen.

Aufserdem gibt es aber einen ganzen Stadtteil, auf welchen sich die Wanderung des Pausanias überhaupt nicht erstreckt hat, die südwestlich in Melite (s. oben) gelegene Hügelgegend der Pnyx. Mit diesem Namen bezeichnet Plato (Krit. 112a) die äufserste Höhe der Stadt gegenüber dem Lykabettos: τὸν Λυκαβηττόν ἐκ τοῦ καταντικρὺ τῆς Πυκνός. Kleidemos (bei Plut. Thes. 27) scheidet Pnyx und Museion (s. oben); doch hat der volkstümliche Sprachgebrauch ohne Zweifel die gesamte, dem Auge sich als Einheit darstellende Hügelgruppe mit dem umfassenderen Namen Pnyx belegt.

Da die interessanten und unvergänglichen Spuren der Felsbearbeitung, welche jene Gegend bedecken, zugleich ein einheitliches Gepräge tragen und vielfach hohes Altertum verraten, so schicken wir das Kapitel über

das südwestliche (felsige) Athen

jenen vier, dem Pausanias folgenden Abschnitten voraus.

Der eigentümliche Charakter der Felsbearbeitungen in Melite setzt uns in den Stand, unser Gebiet ganz bestimmt abzugrenzen. Dieselben erstrecken sich vom Ostabhange des Museionhügels über die »Pnyxhöhe« und den Rücken des Nymphenhügels, sodann aber auch über das Plateau der Hag. Marina und den Areiopag. Alle übrigen Felshöhen Athens, z. B. Akropolis und ihre Abhänge, die Agraigegend u. s. w. bieten keine Analogie dazu. Die an dem überaus harten, graubraunen Gestein ausgeführten Glättungen, Einschnitte, Vertiefungen, Höhlungen lassen sich nach zum Teil sicheren Kriterien als Hausplätze, Vorratsräume, Verbindungswege, Rampen und Treppen (dazu Entwässerungsrinnen), als Versammlungsplätze für sakrale oder profane Zwecke, als Votivnischen und Altarreste, endlich als Gräber und Steinbrucharbeiten erkennen.

Die Weg- und Treppenanlagen erweisen am deutlichsten das ehemalige Vorhandensein einer systematisch-zusammenhängenden Besiedelung, der auch ein natürliches Centrum, die Senkung zwischen den fünf Hügeln, nicht fehlte. Dafür ist namentlich der Umstand bezeichnend, dafs sowohl Areiopag wie Hag. Marina nicht auf der Nordseite, sondern am Südabhang, wo sich auch die meisten Wohnungen zusammendrängten, durch zahlreichere Aufgänge ersteigbar und mit Randwegen versehen waren, die heute nur noch stellenweise erhalten sind. Andre Wegerichtungen sind oft nur an den eingetieften Wasserrinnen erkennbar, welche sie begleiteten. Eine sehr tiefe Wasserrinne folgt dem vom Hag. Dimitrios Lumbardaris ausgehenden Schluchtwege; ebenda (auch sonst) Rillen für Lasttiere. Wagengeleise sind nicht sicher nachweisbar. Die Hausstätten, welche über- und nebeneinander alle nackten Felsflächen bedecken, geben sich als horizontal geebnete viereckige Räume von sehr verschiedener Ausdehnung zu erkennen, deren Begrenzung von dem natürlichen Felsen gebildet wird. Bei einem Komplex von mehreren Gemächern liefs man einen Felsgrat in der beabsichtigten Breite der Zwischenmauer stehen. Danach scheinen die Wände sehr schwach gewesen zu sein; sie bestanden unten vermutlich aus Lehm nnd Bruchsteinen. Oben dürfen wir mit Sicherheit Holzkonstruktion voraussetzen. Da sich nirgends eine Spur von Schwellen (abgesehen

von einigen späten Beispielen am Areiopag) oder Thüren zeigt, waren vermutlich nur die oberen Stockwerke von aufsen durch Holztreppen zugänglich gemacht.

Von diesen (ältesten) Wohnungsanlagen zu scheiden sind Reste späterer Häuser mit verputzten Wänden aus Bruchsteinen und mit Fufsböden, die aus mandelförmigen Meerkieseln über dem ungeebneten Felsen (durch Ausfüllung mit Erde) hergestellt sind. Eine andre Gattung von Wohnungen, nicht minder jüngeren Ursprunges, benutzte die vertikal geglätteten Abhänge der Felshöhen als Wände und vermittelst zahlreich eingemeifselter Löcher als Halt für das Balkenwerk. Der relativ späte Charakter dieser Häuser wird erwiesen durch die Umgestaltung und Mitbenutzung von Grabkammern zu Wohnungszwecken (s. unten das ›Gefängnis des Sokrates‹), sowie gelegentlich (z. B. am Südrande des Hag. Marinaplateaus) durch Zerstörung des oben an der Kante entlang laufenden Weges.

Als besonders hervorragende Leistungen auf dem Gebiete dieser mühsamen und mit zäher Energie durchgeführten Felsarbeiten stellen sich die grofsen flaschenförmigen Zisternen dar, welche oben mit schmaler Mündung (0,60—0,75 m) eine Tiefe von 5 m und einen unteren Durchmesser von 4 m erreichen. Dieselben wurden offenbar auch später benutzt und zeigen noch vielfach einen inneren Ausputz von Stuck. Ihrer Hauptbestimmung nach dienten sie sicherlich als Wasserbehälter; bisweilen sieht man hineingeleitete Rinnen. Die Zahl dieser Reservoirs beträgt heute etwa 60, doch liegen viele unzweifelhaft noch verschüttet.

Das Vorhandensein von Kultusstätten wird uns zunächst durch Votivnischen von bekannter Form verbürgt, die wir nicht selten an vertikal geglätteten Felswänden sehen (vgl. z. B. Atlas von Athen Bl. VI, 3) und die Felswand der sog. Pnyx (Bl. V, 1). Ebenda finden wir auch die unverkennbaren Reste eines Felsaltars (s. unten S. 158) und die eines zweiten nicht weit vom Südrande des Plateaus der Hag. Marina, nach der Mitte zu; davor steht in grofsen deutlichen Zügen auf der fast horizontalen, dem Randwege etwas zugeneigten Felsfläche die altertümliche Inschrift: C. J. Att. I, 404: ὅρος Διός.

Von Versammlungsplätzen kennen wir, abgesehen von der Doppelterrasse der sog. Pnyx und der Stätte des Gerichtshofes auf dem Areiopag (über Beides weiter unten), namentlich eine Örtlichkeit auf dem Westabhange des Museionhügels (ca. 230 m von der Kapelle des Hag. Dimitrios entfernt), welche unter dem Namen Siebensesselplatz aufgeführt zu werden pflegt. (Vgl. die Ansicht im Atlas von Athen Bl. VI, 4; Grundrifs im Text S. 20.) In die nach Westen gerichtete Felswand sind nebeneinander sieben sehr einfache Steinsitze eingemeifselt. Am Nordende springt die Felswand im rechten Winkel nach Westen um; hier befindet sich eine Art von Steinbank mit Vertiefung, wie um eine Mauer aufzunehmen; die von dem Winkel umfafste Fläche bildet einen geebneten Platz vor den Sesseln. Sehr wahrscheinlich ist die Vermutung, dafs diese Stätte einst als Gerichtshof benutzt wurde, wie solche ἐν ἀφανεῖ τῆς πόλεως (Paus. I, 28, 8) vorhanden waren.

Einen nicht unwesentlichen Bestandteil der im Pnyxgebiet erhaltenen Anlagen bilden die Gräber, unter welchen die an den Rändern der Plateaus horizontal in den Felsen getriebenen Grabkammern von den schachtartigen, vertikal eingesenkten viereckigen Felsgräbern auf den Höhen und Abhängen wohl zu scheiden sind. Die letzteren, oft mit Falzen am oberen Rande (für horizontalen Plattenverschlufs versehen), finden sich in besonders grofser Anzahl längs den Schluchtwegen gruppiert, aber auch auf den Höhen, namentlich dem mittleren Pnyxrücken, vor. Da sie sehr häufig innerhalb der viereckig geebneten Hausstellen liegen, glaubte man irrtümlich auf eine prähistorische (?) Epoche schliefsen zu dürfen, in welcher die Toten unter den Wohnungen der Lebenden bestattet worden seien. Vielmehr ist zu erweisen, dafs diese Gräber erst angelegt worden sind, nachdem jene Stätten längst verlassen waren und sich, wie heute, nur noch als geebnete Felsflächen darstellten. Für den späteren Ursprung der Gräber spricht zunächst die Beobachtung, dafs dieselben sich nur aufserhalb der historischen Stadtmauer vorfinden, welche wir vom Nymphenhügel zur Höhe des Museion verfolgt haben, während dieselbe, wie schon oben hervorgehoben wurde, für die übrigen im Felsen erhaltenen Anlagen durchaus keine Grenze bildet. Als besonders wichtig ergaben sich mir sodann bei näherer Prüfung des Terrains einzelne Beispiele, welche jene Gräber nicht (wie es um der Bequemlichkeit und Symmetrie willen meist geschah) innerhalb der geebneten Flächen, parallel zu ihren Begrenzungen angelegt zeigen, sondern so, dafs sie die Ränder der Vierecke, auf denen einst die Mauern geruht haben müssen, schräg durchschneiden. Ein solcher Fall bietet sich z. B. auf der rechten Seite des vom Hag. Dimitrios Lumbardaris ausgehenden Schluchtweges, etwa 50 Schritte östlich von der Kapelle. Dicht daneben wurden, was nicht minder bemerkenswert ist, einige Gräber mitten durch eine Stufenanlage gelegt, welche zu einer etwas höheren Hausterrasse führte.

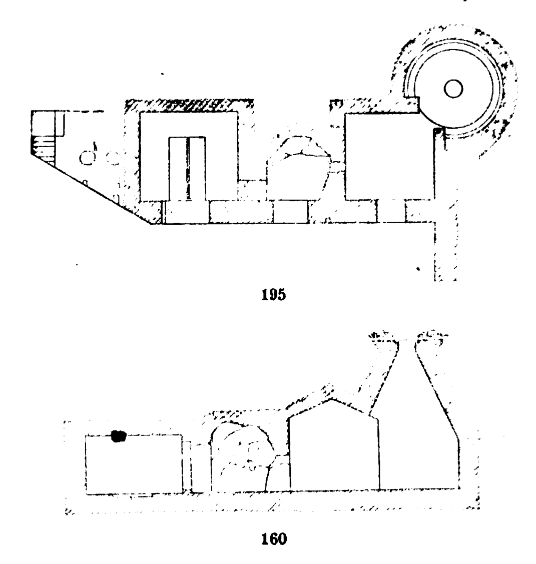
Aus welcher Zeit stammen nun diese Gräber, welche bereits eine stark vorgeschrittene Verödung des ganzen Gebietes voraussetzen lassen? Soweit ihr Inhalt wissenschaftlich untersucht ist, oder Inschriften von kleinen Grabsäulen zu Hilfe kamen (über die von Pervanoglu geleiteten Ausgrabungen

vgl. Bull. d. Inst. 1862 S. 145 f.; 'Εφημ. ἀρχ. II, 84 f.), werden wir nur in den seltensten Fällen über die letzten vorchristlichen Jahrhunderte hinausgeführt. Dabei ist jedoch zu beachten, dafs diese unzerstörbaren Felsgräber zu häufiger Wiederbenutzung aufgefordert haben (vgl. ein sicheres Beispiel beim »Grab des Kimon«) und dafs somit ein später Inhalt aller Voraussetzung nach die Regel bilden mufste. Um so mehr werden wir Gewicht darauf legen dürfen, wenn sich auch ältere Thonware (namentlich Lekythen aus dem 4. und 5. Jahrh.) auf der Pnyx gefunden hat. Ja, man kann selbst die Thatsache, dafs dort noch gegenwärtig zahlreiche geheime Gräbereröffnungen vorgenommen werden, bei dem Spürsinn der professionellen Scavatori zum indirekten Beweise für die gelegentliche Ergiebigkeit jenes Terrains benutzen.

Ich glaube somit allerdings, dafs die meisten jener mit grofser Mühe und Sorgfalt in die Felsen gemeifselten Gräber am Ende des 4. vorchristlichen Jahrhunderts bereits vorhanden waren. Damit vereinigt sich aufs beste die einzige bei einem antiken Schriftsteller vorliegende Äufserung über jene Gegend, deren Öde und Verwahrlosung uns daraus deutlich entgegentritt (Aeschin. I c. Timarch. 81 f.). Timarchos hatte beim Areiopag (der zuständigen Behörde) einen Antrag auf Neubesiedelung der Pnyx gestellt, welcher von diesem zurückgewiesen wurde Bei dieser Gelegenheit ist wiederholt von der ἐρημία und ἡσυχία τοῦ τόπου (τοῦ ἐν τῇ Πυκνί), von den verfallenen Hausstellen (οἰκόπεδα) und den λάκκοι (Zisternen?) die Rede. Wenn dies der Zustand jener Gegend in einer Zeit war, da die Bevölkerungsziffer Athens ihren Höhepunkt erreicht hatte, so können die Spuren einer Besiedelung, welche den Felsboden so systematisch und durchgreifend umgestaltet haben, weder dem 4. Jahrh. angehören, noch, wie wir hinzufügen dürfen, dem 5., denn man wird sie noch weniger der flüchtenden Landbevölkerung des peloponnesischen Krieges zuschreiben dürfen. Vielmehr ist das Pnyxgebiet wahrscheinlich in erster Linie unter den »ἐρῆμα τῆς πόλεως« gemeint, welche (nach Thukyd. II, 17; vgl. Aristoph. Pax 243 ἐν ταῖς φυγαῖς μετὰ τἀνδρὸς ᾤκησ' ἐν πυκνί) von den zusammenströmenden Attikern okkupiert wurden. Durch diesen »terminus ante quem« wird es wahrscheinlich, dafs jene Bewohnungsspuren der Felsplateaus Athens überhaupt nicht eine Folge der städtischen Entwickelung sind, sondern derselben vorausgehen. Die Bevölkerung, welche sich auf den nackten Höhen ansiedelte, war aber gewifs weder ein fremdes Handelsvolk, noch dem Kriege oder der Seefahrt zugethan, sondern ein kräftiger, ausdauernder Stamm von Ackerbauern, welche die Felder ringsum zu ihren Füfsen haben wollten, ohne die fruchtbare Ackererde durch Wohnplätze einzuengen.

Die andre Gattung von Gräbern (aus grofsen, horizontal in den Felsen gearbeiteten Kammern bestehend) findet sich zum Teil auch innerhalb der Ringmauer. So das sog. Gefängnis des Sokrates südöstlich vom Hag. Dimitrios und eine neu entdeckte Grabanlage hart am Boulevard nordöstlich von der genannten Kapelle. Andre hervorragende Beispiele sind das sog. Grab des Kimon links am Schluchtwege vom Hag. Dimitrios; die grofse Felsengrabanlage am äufsersten Südwestende der ganzen Höhengruppe, nahe über dem Ilisosbett. Andre Grabkammern, zum Teil verschüttet, fanden sich auf dem gestreckten Rücken des Nymphenhügels.

Das sog. Gefängnis des Sokrates (s. Karten Bl. V Nr. 4—6; Atlas von Athen Bl. VII, 4; da-



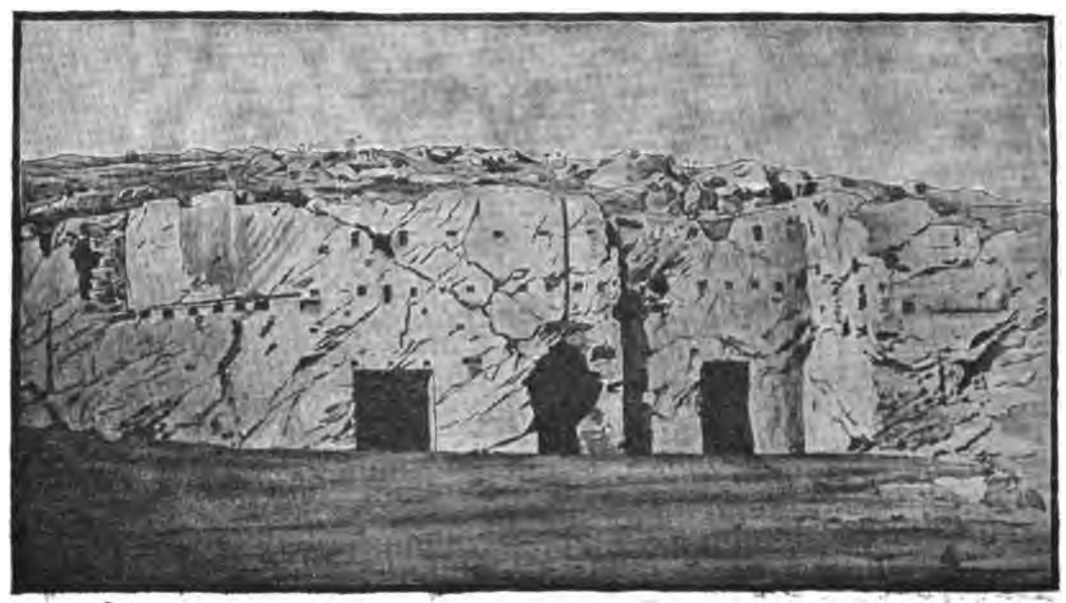
195

160

nach unsere Abb. 159, 160, 161) ist eine Anlage aus drei nebeneinander liegenden Kammern (die beiden äufsersten von mehr als 3 m im Durchmesser) bestehend, von denen die mittlere und kleinste nicht vollendet oder gewaltsam erweitert worden ist. Jede dieser ursprünglich getrennten Kammern hat eine besondere, etwa 2 m hohe Thür. Die Aufsenseite des Felsens, welcher etwa 7 m Höhe erreicht, ist heute vertikal geglättet; rechts von der Anlage springt derselbe dann in einem rechten, links in einem stumpf konvexen Winkel um. Über den Thüren zahlreiche, in Reihen geordnete Löcher zur Einfügung von Balkenköpfen. Auch sonst hat die spätere Verwendung dieser Räume für Wohnungszwecke mannigfache Veränderungen herbeigeführt. Selbst der Felsen scheint früher nicht in gleicher Ausdehnung vertikal koupiert gewesen zu sein: links über der südlichen Thür bemerkt man nämlich Stufen einer zum oberen Plateau führenden Treppe, welche sich einst nach unten fortgesetzt

haben mufs (nicht etwa erst vom Dach des anlehnenden Hauses emporgeführt wurde). Sodann ist im Innern eine Verbindung zwischen den drei Kammern erst nachträglich hergestellt worden, wie die verschiedenartige Technik der Meifselarbeit am Felsen erweist. Von der mittleren zur nördlichen Kammer ist der Durchbruch sogar ganz roh und gewaltsam ausgeführt. Endlich hat man, und dies ist meines Erachtens der interessanteste Punkt, die Scheidewand zwischen der Nordwestecke der letztern Kammer und einer ganz nahe benachbarten flaschenförmigen Zisterne durchstofsen, wodurch ein neuer Raum gewonnen wurde. Noch heute zeigt die innere etwas eingezogene Seite der jener Kammer zugewand geht ein zweiter Felsgang aus, der mit einer Biegung nach rechts (bei welcher es wieder vier Stufen hinabgeht), in ein kreisrundes Gemach führt, welches ebenfalls aus einer jener Zisternen hergestellt ist. Die obere Mündung ist zugewölbt; dagegen führt ein seitlich eingebrochener Durchgang auch von hier aus ins Freie. Diese Fälle und namentlich der erstere lassen vermuten, dafs wenigstens einzelne dieser Grabstätten jener alten Bevölkerung auf der Höhe angehört habe.

Das sog. Grab der Kimon (der üblich gewordene Name beruht auf dem oben zum Demos Koile angeführten Citaten) liegt auf der Südseite des Eingangs zur Hag. Dimitrios-Schlucht. (Vgl.



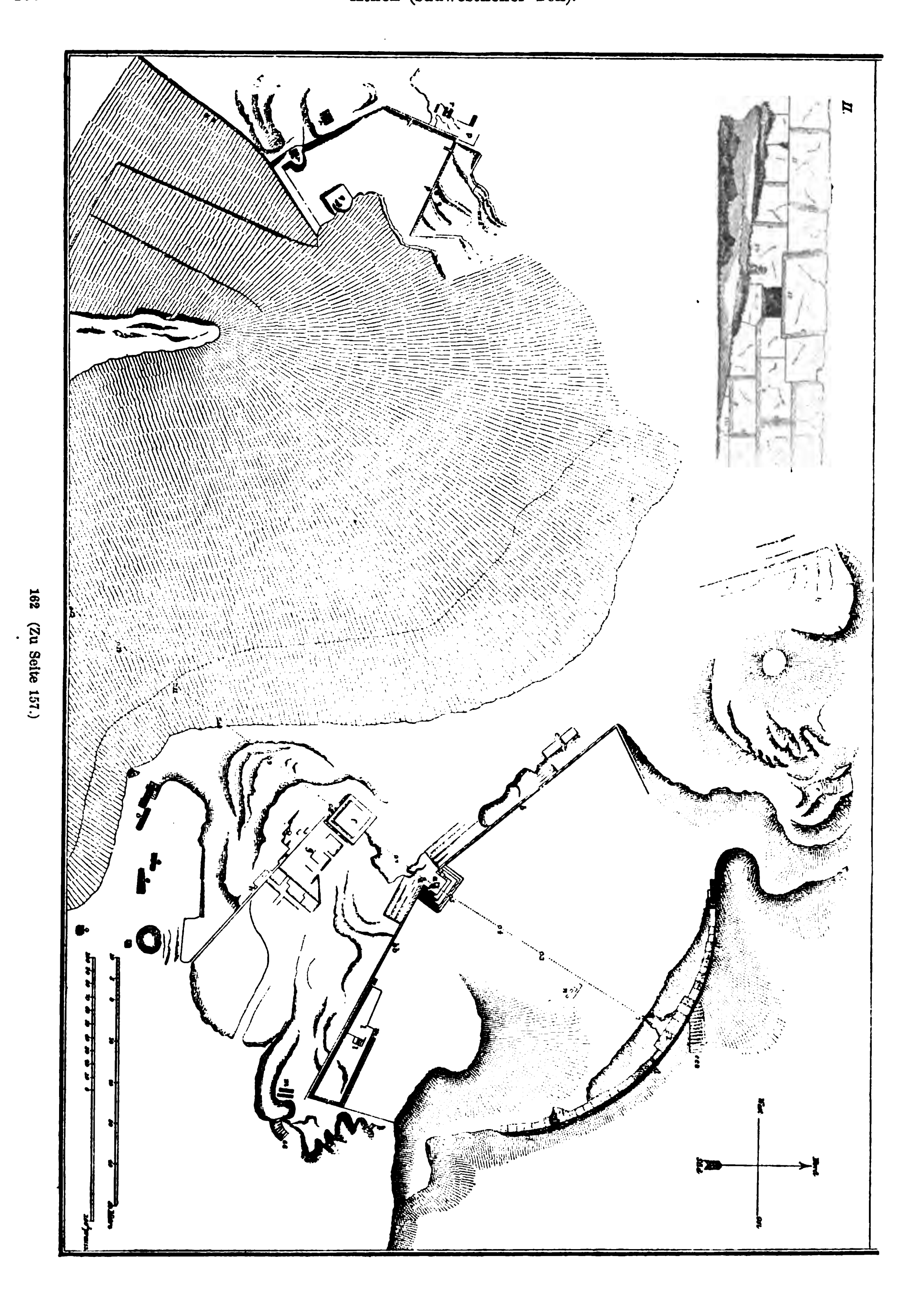
161 (Zu Seite 154.)

kehrten Wandung, sowie eine Spur auf dem Boden, dafs man bei Anlegung der Zisterne jene Kammer schon vorfand und die Berührung mit der nächsten Ecke derselben zu vermeiden wufste. (Die Grundrifsskizze ist in diesem Punkte nicht ganz genau.) Die Grabkammer ist also älter als jene flaschenförmige Zisterne, die aber selber immerhin noch aus der ältesten Epoche stammt und einem Wohnungskomplex angehört (vgl. 7 Karten Bl. V, 4), zu dem eben die vorher erwähnte Treppe hinaufführte.

Ein verwandtes Beispiel bietet das Grab am Boulevard (1879 entdeckt und noch nicht aufgenommen), im Ostrande des mittleren Pnyxrückens, ca. 140 m nordöstlich vom Hag. Dimitrios. Durch einen längeren schmalen Gang gelangt man in einen 6 Stufen tiefer gelegenen Raum von etwa 7 Schritten im Durchmesser, dessen Rückwand eine nischenartige Eintiefung zeigt. Von der rechten Seiten-Atlas von Athen Bl. VII, 3 und die Skizzen auf S. 29 des Textes.) Von einem mäfsig geebneten Vorplatz (von 18 m Länge und 8 m Tiefe) tritt man vor eine 1,75 m über dem Felsboden beginnende grofse Öffnung in Form eines liegenden Vierecks, über welchem der Fels dachartig abgeschrägt ist. Dahinter befindet sich eine Kammer von 1,95 m Tiefe, 2,70 m Breite, 1,65 m Höhe, unterhalb deren in besonderer, einst durch eine horizontale Steinplatte abgeschlossener Vertiefung nebeneinander zwei sog. Troggräber liegen. Auch an der Eingangsöffnung sind Verschlufsspuren erhalten. Eine bei dem Grabe gefundene Inschrift aus spätester Zeit (C. J. Gr. I, 951: Ζωσιμιανοῦ τόπος οὗτος u. s. w.) beweist natürlich nur wiederholte Benutzung der Grabstätte.

Die stattlichste Anlage dieser Art findet sich, wie oben erwähnt, hart am Ilisosbette im Südrande der zungenartig nach Südwesten ausgestreckten





162 (Zu Seite 157.)

Felshöhen. (Vgl. Atlas von Athen Bl. VII, 1, 2 und die Skizze im Text S. 28.) Ein Vorplatz war, wie es scheint, ursprünglich mit Felsquadern belegt. Aufser zwei in einiger Höhe befindlichen 2,30 m tiefen, 1,16 m breiten Nischen, welche durch Steinplatten verschliefsbar waren und wohl auch sepulkralen Zwecken dienten, öffnet sich links der Eingang zu einem grofsen Grabraum. Dieser Eingang scheint ursprünglich quadratisch gewesen und später (für Bewohnungszwecke) nach unten gewaltsam erweitert worden zu sein. Die 4,20 breite, 4,18 m tiefe Hauptkammer hat eine Satteldecke mit drei aus dem Felsen gehauenen Längsbalken in Nachahmung der Holzkonstruktion. In der vorausgesetzten ursprünglichen Höhe der Eingangsschwelle läuft ein Falz um den ganzen Raum, welcher jene Vermutung zu bestätigen scheint. Dazu stimmt auch die um drei Stufen höhere Lage der im Hintergrunde anschliefsenden eigentlichen Grabkammer. Diese (mit dem Eingang 4,12 m tief, 3,70 m breit) enthält drei Troggräber von verschiedener Gröfse (2,15 — 2,40 m lang, 0,70 — 0,96 m breit).

Eine zweite Kammer öffnet sich mittels eines schmalen Ganges in der links vom Eingang befindlichen Wand (Tiefe 3 m, Länge 4,25 m), doch ist dieselbe, wie namentlich die Ostwand bezeugt, unvollendet geblieben.

Schliefslich erwähnen wir noch eine auf dem südöstlichen Abhange des Nymphenhügelrückens befindliche Grabanlage, welcher bisher eine genauere Aufnahme nicht zu Teil geworden ist (s. Atlas von Athen Bl. III an der mit »Höhle, Grab« bezeichneten Stelle). Der nach Südwesten blickende Eingang ist wie alle Räume heute nur 1,50 m hoch; schwerlich tief verschüttet. Dem gewöhnlichen Vorraume schliefsen sich gegenüber und links je eine, rechts zwei niedrige aber tiefe Nebenkammern an, ohne dafs man heute Grabstätten darin bemerken könnte.

Im Verkehrscentrum des ganzen Hügelgebietes, d. h. auf dem nordöstlich vorgeschobenen Teil des mittleren Pnyxrückens, gegenüber der zwischen diesem, dem Areiopag und dem Plateau der Hag. Marina liegenden Senkung, erhebt sich jene vielbesprochene doppelte Terrassenanlage, deren Ursprung, Technik und Bestimmung nur in engem Zusammenhang mit den übrigen Felsgründungen des ganzen Gebietes erörtert werden kann.

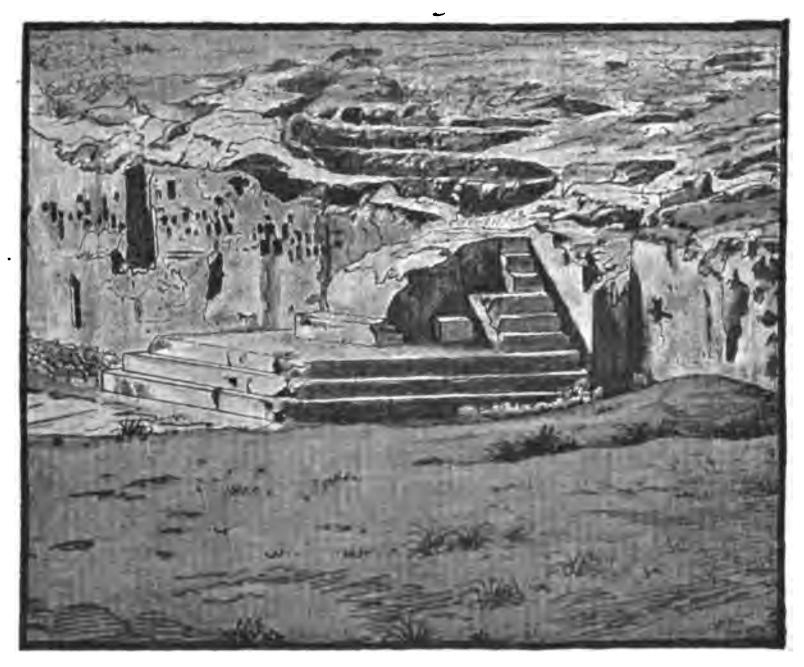
Beschreibung (vgl. Att. Stud. I, Taf. 1; 7 Karten, Textbeilage zu S. 16, danach unsre Abb. 162; Atlas von Athen Bl. V, 1, 2): Wir unterscheiden eine obere (südwestliche) und eine untere (nordöstliche) Terrasse, zwischen denen eine vertikal geglätte Felswand (*b*) die Scheidelinie bildet. Die obere (kleinere) Terrasse wird zum Teil auch im Rücken durch eine (weniger hohe) Wand (*h*) begrenzt und ist völlig aus dem natürlichen Felsen gearbeitet, während die untere Terrasse durch Erdaufschüttung erzielt ist, welche abwärts durch eine grofse segmentartige Polygonalmauer (*d*) zusammengehalten wird. Diese Mauer (vgl. die Ansichten bei Gell, Probestücke Taf. 30; Rofs, Pnyx u. Pelasg. S. 7; Atlas von Athen Bl. V, 2) bildet einen Bogen von 70 m Sehnenlänge und erreicht in der Mitte eine Höhe von 4,50 m bei durchschnittlich drei Steinlagen. Doch fehlt mindestens noch eine Steinlage auf derselben. Die polygon gefügten, doch vielfach bereits dem Rechteck sich nähernden, zum Teil bossierten Steine erreichen 4 m Länge und 2 m Höhe; sie sind unmittelbar oberhalb aus dem Fels gebrochen (s. unten). Eine Lücke über der untersten Steinlage gerade in der Mitte der Mauer diente vermutlich als Wasserabflufs. Rechts davon verschwindet eine Anlage von Felsstufen (*e e*) in westlicher Richtung unter der Mauer. Auf beiden Endpunkten läuft sich die Mauer an dem aufsteigenden Felsterrain tot. Rechts (nach der Sternwarte zu) bemerkt man ebenfalls Spuren einer Treppe (*e*), welche auf das Innere des umschlossenen Raumes führte. Letzterer hat, von der Polygonalmauer bis zu der vertikalen Felswand gerechnet, einen gröfsten Durchmesser von 63 m. Die Böschung der heutigen Erdterrasse beträgt 8°, diejenige der aufgefüllten Felssohle 11° 40′, im oberen Teile sogar 15° 20′. Die Untersuchung derselben durch einen von Curtius gezogenen Graben ergab aufserdem noch, ca. 22 m von der Polygonalmauer entfernt, einige in den Fels gehauene Stufen (*n*).

Die geglättete, bis zu 6 m hohe Felswand, welche die südwestliche Begrenzung der unteren Terrasse ausmacht (*b b*), bildet keine gerade Linie, sondern einen sehr stumpfen Winkel, dessen Schenkel gleichmäfsig etwa 53 m Länge haben. Den Winkel selbst füllt ein viereckiger Felsblock (*a*) aus, welcher ringsum mit einer Stufenanlage versehen ist (s. unten). Von den beiden Endpunkten laufen noch in spitzem Winkel scharf geschnittene Felsränder je eine Strecke von 18 m in der Richtung auf die oberen Enden der Polygonalmauer zu; doch bleibt auf beiden Seiten noch ein Durchgang von 28 m offen.

Die Symmetrie der ganzen Anlage wird noch gehoben durch die Behandlung der drei vorspringenden Seiten jenes Felswürfels (*a*) in der Mitte der Rückwand (Abb. 163, nach Atlas von Athen Bl. V, 1). Derselbe erhebt sich zunächst auf einem flachen dreistufigen Absatz. Vorne befindet sich noch eine bankartige Stufe mit vier rechteckigen Eintiefungen (für Weihgeschenke?). Seitwärts führen schmälere Stufen bis zur zweiten höher gelegenen Terrasse empor. Die ganze Anlage ist bei Herstellung der vertikalen Wand aus dem Felsen ausgespart, daher auch das Zurücktreten der letzteren in stumpfem Winkel. Die etwas schräge Oberfläche des Würfels

ist nicht gewaltsam zerstört, sondern weist die ursprüngliche Böschung des natürlichen Felsterrains auf. Links (d. h. südöstlich der Stufenanlage) enthält die Fläche der Felswand, welche hier ihre gröfste Höhe erreicht, eine Anzahl gröfserer und kleinerer Votivnischen. Am Fufs derselben hat Lord Aberdeen eine Anzahl kleiner Weihgeschenke, namentlich Marmortäfelchen mit Körperteilen in Relief ausgegraben, die meist von Frauen als Dank für Heilung gestiftet und dem Zeus Hypsistos (Ὑψίστῳ oder Ὑψίστῳ Διί) gewidmet waren. Sämtliche gehören spätrömischer Zeit an (vgl. C. J. Att. III, 148 f.).

Der südöstliche Winkel derselben Flanke umschliefst auch ein Stück horizontal geebneten, mit tiefen Rinnen durchzogenen Gesteins (*l*, *m*), welches ursprünglich in regelmäfsigen Blöcken herausgebrochen werden sollte. Auch über der nordwestlichen Rückwand sind hart am Rande der oberen Terrasse zwei rings umschnittene, offenbar für den Bau der unteren Polygonalmauer bestimmte Blöcke stehen geblieben.



163 (Zu Seite 157.)

Das obere Plateau ist dem Aufgange gegenüber nur 30 m tief, an anderen Stellen bis zu 40 m. Die Breite beträgt ca. 60 m. Nur der südöstliche Teil ist durch eine über 2,50 m hohe Rückwand abgeschlossen, in welcher sich eine oben abgerundete Nische befindet. Auf der Kante über der tieferen Terrasse bemerkt man die Spuren einer südöstlich von der Stufenanlage auslaufenden eingetieften Bahn, als ob hier eine Mauer aufgeruht hätte. Im übrigen ist die Fläche der oberen Terrasse nicht völlig gleichmäfsig geebnet. Die Bestimmung einiger runder Felslöcher und viereckiger Glättungen bleibt unklar. Am bemerkenswertesten jedoch ist die grofse, viereckige Gründung (*f*), die fast in der Axe des Aufgangs ca. 17 m von demselben entfernt liegt. Ein viereckiger Felsblock von ca. 5,60 m Durchmesser, doch nur ca. 1/3 m Höhe ist ringsum von einer etwa 1,20 m breiten geglätteten Bahn umgeben. Auf der Südseite des Blockes bemerkt man aufserdem noch einen, auf der Ostseite noch zwei treppenartige Einschnitte. Offenbar war der Felsblock mit einem Aufbau aus Steinen, auf der Ostseite noch mit Stufen umkleidet. Das Ganze kann lediglich ein freistehender Altar gewesen sein, dessen Kern jener Felsblock bildete. Keineswegs aber stellte dieser für sich allein schon den Altar vor, dessen Oberteil nur, wie man annahm, gewaltsam oder im Laufe der Zeit zerstört worden wäre. Dieselbe ist vielmehr die natürliche Fläche des gewachsenen Felsens, welcher sich hier niemals zu gröfserer Höhe erhoben hat.

Bis gegen die Mitte unsres Jahrhunderts galt diese Anlage bei den Topographen ausnahmslos als die Stätte der athenischen Volksversammlungen, die sog. Pnyx im engeren Sinne. Die ersten Zweifel daran scheint Ulrichs gehegt zu haben; ausführlich begründet wurden sie dann durch Welcker, Der Felsenaltar des höchsten Zeus und des Pelasgikon zu Athen (Abhandl. der k. Akad. d. Wiss. zu Berlin, 1852). Dagegen, sowie gegen Göttlings verfehlte Hypothese (Das Pelasgikon in Athen, Ges. Abhandl. I, 68, und Das Pelasgikon und die Pnyx, 1853) von der ursprünglichen Bestimmung des Ganzen als Festung (Pelasgikon) wendet sich die Streitschrift von Rofs (Die Pnyx und das Pelasgikon in Athen, 1853), welcher an der hergebrachten Meinung festhält. (Ebenso Bursian, Philol. IX, 631 f.) Den Gedanken Welckers hat sodann Curtius (Att. Stud. I, 1862, sowie in seinen folgenden Schriften) mit Wärme und Beredsamkeit ausgeführt, sowie durch Lokaluntersuchungen zu stützen gesucht. Neuerdings scheint man hier und da wieder der älteren Ansicht zuzuneigen.

Was zunächst den Volksversammlungsort angeht, so entscheiden in unserem Falle gegen denselben meines Erachtens einige Stellen bei Aristophanes, die einzig authentischen, aus denen wir wenigstens

etwas über die Beschaffenheit der Pnyx erfahren. Aristoph. Equ. 783: ἐπὶ ταῖσι πέτραις οὐ φροντίζει σκληρῶς σε (τὸν δῆμον) καθήμενον οὕτως ibid. 313 (von Kleon): κἀπὸ τῶν πετρῶν ἄνωθεν τοὺς φόρους θυννοσκοπῶν vgl. 965 λάρος κεχηνὼς ἐπὶ πέτρας δημηγορῶν. Auch das Herübersteigen über die Köpfe andrer Eccles. 95 f. Aus alledem folgt für den Unbefangenen mit Sicherheit, dafs das Volk auf natürlichem Fels, nicht etwa auf reihenweise gelegten Steinen oder Steinbänken safs. Sodann ist jenes sog. »βῆμα« (von welchem aus der Redner über die Köpfe der abwärts sitzenden [!] Menge hinweg gesprochen haben müfste [!] lediglich ein monumentaler Treppenaufgang, dessen obere Fläche einen festen Standpunkt gar nicht verstattete. Endlich halten wir die ganze Gründung, wie schon hervorgehoben wurde, um ihrer centralen Lage, der Technik in der Felsbearbeitung und andrer Analogien willen (vgl. die sog. Kleine Pnyx westlich von der Sternwarte, mit ähnlichem Stufen-»βῆμα«. Atlas von Athen, Text S. 18 mit Skizze) für ein Produkt der gleichen Epoche, über welche wir uns bereits oben ausgesprochen haben. Auch ich hege keinen Zweifel, dafs die untere Terrasse einen festlichen Versammlungsplatz für eine Gemeinde bildet, der vielleicht auch zu feierlichen Reigentänzen benutzt wurde (eine ὀρχήστρα im grofsen Mafsstab). An ein Heiligtum des Zeus zu denken, bestimmen mich nicht so sehr die Votivtäfelchen (s. oben), wie der Umstand, dafs angesichts einer so bedeutungsvoll angelegten Kultusstätte unter freiem Himmel ein andrer hellenischer Gott nicht leicht in Betracht kommen kann. (Vgl. auch die geweihten Bezirke desselben Gottes beim Olympieion und auf dem Plateau der Hag. Marina.)

Über die wirkliche Lage des alten Volksversammlungsplatzes läfst sich heute mit Sicherheit noch nichts entscheiden. Mehrere Angaben der alten Schriftsteller beschränken nur einigermafsen das Feld der Möglichkeiten: man konnte vom Rednerplatze aus auf die Propyläen hinweisen (Demosth. XIII, 28; XXIII, 207; vgl. Harpocr. Προπύλαια ταῦτα), Pollux (VIII, 132) nennt die Πνύξ ... χωρίον πρὸς τῇ ἀκροπόλει, κατεσκευασμένον κατὰ τὴν παλαιὰν ἁπλότητα, οὐκ εἰς θεάτρου πολυπραγμοσύνην (πρός bedeutet doch nicht gerade die unmittelbare Nähe; der Schlufs, welchen Wachsmuth, Athen S. 372, aus der Stelle bei Lucian Jup. tragoed. 11, auf die Lage der Pnyx unmittelbar beim Areiopag ziehen möchte, beruht auf seiner Deutung von συνέδριον als Kolleg des Areiopag, während es doch gewifs die Götterversammlung selber bedeutet).

Auch aus der Stelle bei Lucian, bis accus 9 (Hermes fordert die Dike auf, vom Areiopag aus auf die Pnyx zu schauen), ist nur ganz im allgemeinen die südliche Lage derselben zu entnehmen.

Wenn man mit Rücksicht auf diese Stellen die Beschaffenheit des Terrains in Betracht zieht, so scheinen für den Zweck der Volksversammlung nur zwei Örtlichkeiten geeignet, die Gegend nördlich unterhalb der grofsen Terrassenanlage und diejenige unterhalb des sog. Gefängnisses des Sokrates. Da nach dem Vorhergehenden Spuren künstlicher Herrichtung des Platzes kaum zu erwarten sind, so bleibt nur die Aussicht auf gelegentliche Entdeckung von Grenzsteinen, deren Fundort durch bessere Gewährsmänner bezeugt wäre, als es bei den vorhandenen (ὅρος Πυκνός C. J. Att. I, 501, nach Pittakis: aus der Gegend des sog. Bema der Pnyx) der Fall ist.

Ehe wir uns dem nächsten Abschnitt zuwenden, erübrigt noch die kurze Beschreibung eines Denkmals aus römischer Zeit, dessen Ruine auf dem Gipfel des Museion ein charakteristisches, überall sichtbares Wahrzeichen der Gegend bildet, des Denkmals eines Syrers, des Antiochos Philopappos (errichtet zwischen 114 und 116 n. Chr., s. Mitt. d. Inst. I, 36). Von dem Grabmonument sind etwa zwei Dritteile erhalten. (Vgl. Stuart u. Revett, Die Altert. von Athen, deutsche Ausg. II, 440 f.; Atlas von Athen Lfg. XI Taf. 11—12, Lfg. XII Taf. 1—9.) Die der Burg zugewandte Fassade hatte eine flachkonkave Form; die Sehnenlänge derselben betrug etwa 10 m (heute 7,60 m). Die Höhe des ganzen Aufbaues erreicht ca. 12,60 m. Die Basis bilden fünf Schichten peiraiischen Kalksteins, darauf eine Lage hymettischen und pentelischen Marmors, über welcher sich ein 2,80 m hoher Marmorfries durch die ganze Breite des Grabmals hinzog, nur an den Enden durch Pilaster und oben durch kräftiges Gesims begrenzt. Der vorhandene, wenn auch arg verstümmelte Teil dieses Frieses (es fehlt rechts ein Dritteil) stellt den Inhaber des Grabmals in konsularischem Pompe auf einem Viergespann nach links dar, welches eine Figur in Tunika anführt, während eine zweite, ähnlich gekleidete nachfolgt. Dem ganzen Zuge gehen Liktoren voran.

Der obere, eigentliche Hauptteil des Monumentes zerfällt in drei, durch korinthische Pilaster geteilte Nischen, von denen die beiden äufseren (2,12 m hoch, 1,25 m breit) viereckig waren, die mittlere und gröfste (2,85 m hoch, 1,85 m breit) gerundet ist. In den beiden erhaltenen Nischen (zur Linken) befinden sich noch kopflose Torsen männlicher Sitzstatuen, von denen die äufsere völlig bekleidet, die andre mit nacktem Oberkörper erscheint.

Von den fünf Inschriften (deren zwei heute verloren gegangen, aber in Kopien erhalten sind) beziehen sich drei auf die Mittelfigur. Die erste, unterhalb der Statue befindliche, nennt den Verstorbenen einfach als attischen, im Demos Besa eingeschriebenen Bürger (C. J. Att. III, 557): Φιλόπαππος Ἐπιφάνους Βησαιεύς. Auf dem Pilaster zur Linken

(C. J. Lat. III, 552) stehen seine römischen Würden und Namen verzeichnet: *C. Julius C. f.* | *Fab. Antio|chus Philo|pappus, cos.* | *frater ar|valis alle|ctus inter* | *praetori|os ab Imp.* | *Caesare* | *Nerva Traja|no optu|mo Augus|to Germa|nico Da|cico.* Der rechte Pilaster trug seinen syrischen Königstitel (C. J. Att. III, 557) Βασιλεὺς | Ἀντίοχ|ος Φιλό|παππος | βασιλέ|ως Ἐπι|φάνους | τοῦ Ἀν|τιόχου. Er war der Enkel des im Jahre 72 abgesetzten Königs Antiochos IV Epiphanes aus der syrischen Dynastie der Kommagène. Demgemäfs enthielten die Nischen zu beiden Seiten die Bilder des ersten und letzten Königs dieser Herrscherreihe: die linke seinen Grofsvater Antiochos, dem der Name Philopappos galt, mit der Unterschrift (C. J. Att. III, 557): Βασιλεὺς Ἀντίοχος Βασιλέως Ἀντιόχου. Die rechte den Begründer Seleukos Nikator (ebdas.): Βασιλεὺς Σέλευκος Ἀντιόχου Νικάτωρ.

An die Rückseite der Fassade, welche noch einen korinthischen Pilaster zeigt, stiefs vermutlich ein quadratischer Bau mit dem eigentlichen Grabraume.

Nord-Athen.

In der grundlegenden Frage, von welchem Thore aus die Stadtbeschreibung des Pausanias, der wir uns im folgenden möglichst anschliefsen werden, beginne, entscheiden wir uns zuversichtlich für das Dipylon (so schon früher Otfr. Müller, Ulrichs, Curtius, heute wohl die meisten, vgl. Bernh. Schmidt, Die Thorfrage in der Topographie Athens, Freiburg 1879. Für das westliche, peiraiische Thor traten ein: Leake, Rofs, Bursian, De foro Athenarum, Zürich 1865; zuletzt vor allem C. Wachsmuth, Die Stadt Athen I, 182 ff.). Von Gründen allgemeinerer Art (zu denen die in der Folge aufzuzählenden Denkmäler noch mannigfache Bestätigung liefern werden) sprechen für das Dipylon die Bedeutung desselben als Hauptthor der Stadt (*major aliquanto patentiorque quam ceterae* Livius XXXI, 24), die Lage (*velut in ore urbis*), die Bequemlichkeit, es auch vom Peiraieus aus zu erreichen, da der kleine Umweg durch die Vermeidung aller Stadthügel ausgeglichen wird. Dem entsprechend beweisen auch mehrere Zeugnisse, dafs man vom Hafen aus ganz gewöhnlich diesen Weg nahm. König Attalos von Pergamon hielt hier seinen feierlichen Einzug (Polyb. XVI, 25); noch deutlicher charakterisiert diese Sitte der Rückweg der Freunde aus Peiraieus in dem Lucianischen Dialog Πλοῖον ἢ Εὐχαί vgl. c. 17—46. (Adeimantos will sogar c. 24 mit seinen geträumten Reichtümern das Meer bis zum Dipylon leiten.) Den gleichen Weg läfst Lucian sowohl den Charinos (dial. meretr. IV) wie den Skython Anacharsis (Scyth. c. 3. 5) nehmen. Sodann adoptieren auch wir die einfache und gute Bemerkung von B. Schmidt (a. a. O. S. 7): dafs Pausanias eine genauere Bezeichnung des Thores deshalb nicht bietet, weil es eben alle anderen als Haupt- und eigentliches Verkehrsthor überragte.

Pausanias erwähnt zuerst (I, 2, 3) vor dem Thor ein Reiterdenkmal von der Hand des Praxiteles (ἔστι δὲ τάφος οὐ πόρρω τῶν πυλῶν). Über den äufseren Kerameikos und weitere Umgebung s. Schlufs dieses Kapitels.

Die beiden Thoranlagen, deren Überreste jetzt zu Tage liegen (s. S. 147 u. 149 Mitt. d. Inst. III Taf. 3. 4), hatten langgestreckte, von vier Türmen flankierte Innenhöfe, die an beiden Enden verschliefsbar waren. Die ältesten Bestandteile des kleineren, südwestlichen Thores sind die Kalksteinfundamente der turmartigen Verstärkungen, welche den inneren Verschlufs bilden (der Durchgang beträgt nur 3,85 m), auch Teile der Thorhofmauer. Die äufseren Türme dagegen haben mehrfache Umbauten und Anbauten erfahren; der nordöstliche ist sogar weit zurückgeschoben worden, um einem gewölbten Abzugskanal spätester Konstruktion Platz zu machen. Das südwestlich benachbarte Pförtchen haben wir schon S. 149 erwähnt.

Das grofse, offenbar jüngere Nordostthor hat im Altertum weniger Veränderungen erfahren. Die Türme enthalten einen Kern aus Konglomeratstein und sind aufsen mit Kalksteinquadern bekleidet; auch Reste der Zinnen sind vorhanden. Der südwestliche äufsere Turm, welcher bessere Erhaltung zeigt, hat 7 m im Durchmesser. Dieses Thor wies an beiden Enden des Thorhofes Doppelverschlüsse nebeneinander auf, die durch grofse Zwischenpfeiler getrennt waren. Dieselben standen jedoch nicht genau in der Mittelaxe des Thorhofes, sondern näher der südwestlichen Langseite. Der äufsere Pfeiler, welcher vielfach umgebaut worden ist, hat 3,76 m Breite; die des Verschlusses betrug 3,45 m. Dieselben Mafse werden auch für die anderen Stellen gelten. Der ganze Thorhof hat eine Länge von mehr als 40 m, einen Flächeninhalt von ca. 769 qm. Es ist derselbe, in welchem 200 v. Chr. König Philipp V. von Makedonien zwar eingedrungen war, dann aber in die gefährlichste Lage geriet, so dafs er sich nur mit Mühe wieder ins Freie retten konnte (Liv. XXXI, 24).

Von Einzelheiten sind aufser dem schon S. 149 a. Anf. genannten, ca. 3 m vom Nordwestturm entfernt an der inneren Verbindungsmauer der beiden Thore aufgestellten Kerameikosgrenzstein zu erwähnen: ein dem äufseren Zwischenpfeiler vorgebautes Denkmal, dessen quadratischer Unterbau aus Kalkstein besteht, und an der Nordseite eine Bank aus hymettischem Marmor darüber die eigentlich reich profilierte pentilische Basis aufweist. In der Nähe liegen Fragmente des mit Zahnschnitt versehenen Giebelaufsatzes, auch einer ca. 0,30 m dicken ionischen Säule. Das Ganze war vermutlich ein Grabmonument.

Sodann befand sich beim Eintritt aus dem Thorhofe in die Stadt, unmittelbar links, ein **Brunnenhaus** (Mitt. d. Inst. III Taf. 4 c), welches noch auf zwei Seiten von der Thormauer umfafst wurde. Das erhaltene, mit grofsen hymettischen Marmorplatten belegte Viereck ist 8 m tief und 11,50 m breit. Den gröfsten Teil des Raumes nahm das an den Lagerspuren seiner Wände kenntliche Bassin ein. Der dem Kerameikoswege zugewandte Eingang (von 1,84 m Breite) war von zwei, an ihren Standspuren erkennbaren Säulen eingefafst, eine dritte Säule bildete die südliche Ecke; aufserdem trugen noch zwei Pfeiler die offene Halle, welche etwa 3/4 der Frontseite und 1/3 der rechten Nebenseite einnahm. Dieselbe war jedoch, abgesehen vom Eingang, durch Barrieren verschlossen. Die abgetretenen Marmorfliesen des Fufsbodens vor dem Bassin (namentlich gegenüber der noch kenntlichen Stelle des Wassereinflusses) zeugen von langem und lebhaftem Verkehr.

Endlich fand sich, gleichfalls schon auf der Stadtseite gerade vor der Mitte des inneren Zwischenpfeilers (von dem nur ein kleines Eckstück erhalten ist) eine quadratische Basis, auf welche jetzt, ohne allen Zweifel mit Recht, ein in der Nähe gefundener, niedriger, oben etwas zerstörter **Rundaltar** aus Marmor (Durchmesser 0,75 m) gesetzt worden ist. Derselbe trägt die Inschrift: Διὸς Ἑρκείου | Ἑρμοῦ Ἀκάμαντος. Dazu bemerkt U. Köhler (Mitt. d. Inst. IV, 288) richtig: »dem Zeus und Hermes als Hütern des Stadtringes und der Thore, dem Akamas als Schutzheros des Stadtquartiers«. Denn der Kerameikos gehörte zur Phyle Akamantis. Der Altar, nach den Schriftzügen zu urteilen, spätestens dem 3., vielleicht noch dem 4. vorchristlichen Jahrhundert angehörig, dürfte gleichzeitig mit der ganzen Thoranlage errichtet worden sein.

Beim Eintritt in die Stadt (I, 2, 4 ἐσελθόντων εἰς τὴν πόλιν) erwähnt Pausanias das **Pompeion** (οἰκοδόμημα εἰς παρασκευὴν τῶν πομπῶν). Da gleichzeitig von den Thoren Säulenhallen auslaufen sollen (a. a. O. στοαὶ δέ εἰσιν ἀπὸ τῶν πυλῶν εἰς τὸν Κεραμεικόν, d. h. die Agora), so liegt der Gedanke sehr nahe, die Fundamente eines grofsen dreischiffigen Gebäudes zwischen den nach der Stadt zu convergierenden Thorhöfen dem Pompeion zuzuschreiben. Die Fassade desselben mufs nach der noch nicht aufgedeckten Stadtseite zu gelegen haben. Die dem südwestlichen, älteren Thore parallel gehaltene Anlage scheint für frühere Entstehungszeit zu sprechen. (Das Pompeion wird bereits im 4. Jahrhundert erwähnt.) Anderseits mufs wenigstens die Nordecke, welche merkwürdigerweise in die innere Stadtmauer einschneidet, jünger sein als letztere, ja diese mufs bereits bis auf die untersten Schichten abgetragen worden sein; auch sind die nordöstlichen Längsmauern unseres Gebäudes nicht von guter und alter Konstruktion, so dafs man wenigstens auf späte Umbauten und Erweiterungen wird schliefsen müssen. Das Pompeion war selber eine Art Stoa (vgl. Diog. Laert. VI, 22) mit Ehrenbildsäulen (Sokrates von Lysipp; Diog. Laert. II, 43) und Gemälden; (Plin. N. H. XXXV, 11 § 140) ausgeschmückt (auch bewahrte man dort Korn und Mehl auf (Demosth. 34 § 39).

Die Erwähnung des Pompeion beweist ebenfalls, dafs wir uns an demjenigen Thore befinden, welches die meisten Prozessionen kreuzten und welches namentlich den Ausgangspunkt des panathenäischen Festzuges bildete, d. i. eben das Thor im Kerameikos.

Dasselbe gilt von dem nächsten (πλησίον) bei Pausanias erwähnten Bauwerke, dem **Tempel der Demeter, Kore und des Jakchos**, mit ihren Bildwerken von der Hand des älteren Praxiteles. Es wäre mindestens auffallend, wenn dieser nicht an dem Thore läge, welches zur heiligen Strafse nach Eleusis führt (vgl. Schol. Aristoph. Ran. 395. 399; Hesych. s. v. δι' ἀγορᾶς). Offenbar ist dieses Heiligtum identisch mit dem Ἰακχεῖον, welches man (nach Plut. Aristid. c. 27) in stark frequentierter Gegend suchen möchte, da dort Lysimachos mit einem Traumbüchlein seinen Lebensunterhalt erwarb. War nun die Fassade des Pompeion nach Süden gerichtet, so mufs dieselbe ein freies Terrain von etwa dreieckiger Form begrenzt haben (da von beiden Seiten die konvergierenden Hallen von den äufseren Thorflanken erst allmählich zusammentraten), auf welchem der Tempel am angemessensten seinen Platz findet. Ebenso das folgende Denkmal (τοῦ ναοῦ οὐ πόρρω): **Poseidon zu Rofs im Kampf mit dem Giganten Polybotes**. (Vgl. den Poseidon ἵππιος auf dem Kolonos vor dem Thor I, 30, 4; in Verbindung mit Demeter und Kore an der heiligen Strafse I, 37, 2.)

Vom Thore führten **Säulenhallen**, vor denen Bildwerke berühmter Männer und Frauen aufgestellt waren, auf den Kerameikos, d. h. die Agora (Paus. I, 2, 4 ff.). Wir wissen aus der Schilderung von der Fahrt des Panathenäenschiffes (bei Himerius or. III, 12), dafs diese Säulenhallen eine gerade, allmählich von oben, d. h. von Süden herabsteigende Strafse umschlossen, welche **Dromos** hiefs (διὰ μέσου τοῦ Δρόμου, ὃς εὐθυτενής τε καὶ λεῖος καταβαίνων ἄνωθεν σχίζει τὰς ἑκατέρωθεν αὐτῷ παρατεταμένας στοάς, ἐφ' ὧν ἀγοράζουσιν Ἀθηναῖοί τε καὶ οἱ λοιποί). Die Richtung dieses Dromos war vermutlich eine ziemlich streng südöstliche, wohl mehr der Richtung des kleineren als der des gröfseren Dipylonthors entsprechende. Dazu nötigte schon der Hügel, auf welchem das sog. Theseion liegt. Ferner beweisen die Richtung der Kloake, der Wasserleitung der Hag. Triada (s. Ziller, Mitt. d. Inst. II, 116. 117) und einige Reste unterhalb der Attalosstoa (s. Adler, Arch. Ztg. XXXII, 124), dafs hier schon in sehr alter Zeit ein Strafsenzug bestanden hat, der vermutlich östlich

über den Kerameikos hinaus die Stadt teilte. Ja selbst bis in die späteste Zeit müssen für die gesamte östliche Stadtgegend die südöstlichen Wegrichtungen maſsgebend geblieben sein.

Säulenreste von Porosstein aus den Dromoshallen stecken vielleicht (*in situ* oder aus der Nähe verschleppt, dann aber nach der Linie aufgepflanzt) in dem unterirdischen Kanal (der Kloake?), welchen Roſs u. A. von der Gegend des ›Theseion‹ aus besucht haben (vgl. Roſs, Arch. Aufs. I, 155 ff.).

Schon diese Säulenhallen dienten zumeist Verkaufszwecken (s. oben Himerius a. a. O.), und es ist wohl gerade eine Ausnahme, wenn Pausanias (I, 2, 5 ἡ δὲ ἑτέρα τῶν στοῶν ἔχει κ. τ. λ.) in einer derselben nebst verschiedenen Heiligtümern (ἱερὰ θεῶν) ein Gymnasium des Hermes und das durch Mysterienverspottung bekannt gewordene, offenbar sehr prunkvolle Haus des Pulytion (Plato Eryx. 400 b) erwähnt. Dieses Besitztum wurde dann dem Dionysos Melpomenos geweiht. Darin befanden sich auch Bildwerke der Athena Paionia, des Zeus, der Musen nebst ihrer Mutter und des Apollon, ›ein Weihgeschenk und Werk des Eubulides‹.

Der Kult des Dionysos Melpomenos wurde zufolge den Sesselinschriften des athenischen Theaters von zwei Korporationen gepflegt, dem Geschlecht der Euneiden (C. J. Att. III, 274) und den uns sonst wohlbekannten ›dionysischen Künstlern‹ (C. J. Att. III, 278: Ἱερέως Διονύσου Μελπομένου ἐκ τεχνειτῶν. Vgl. auch C. J. Att. III, 20 Z. 12). Dann aber wird das bei Athenaios (V, 212 d und e) erwähnte τέμενος τῶν (περὶ τὸν Διόνυσον) τεχνιτῶν doch vermutlich eben jenes von Pausanias erwähnte Temenos des Dionysos sein. (Ein Buleuterion der [dionysischen?] Techniten erwähnt Philostratos vit. sophist. II, 8, 2 παρὰ τὰς τοῦ Κεραμεικοῦ πύλας οὐ πόρρω τῶν ἱππέων.)

Von dem in demselben Bezirk erwähnten Weihgeschenk des Eubulides aber sind etwas über 150 m südöstlich vom groſsen Dipylonthor in den Fundamenten des unmittelbar westlich der Kapelle Asomaton liegenden Hauses des Generalarztes Treiber unverkennbare Spuren aufgetaucht. Bereits im Jahre 1837 fand man daselbst den 8 m langen Sockel eines nach Nordwesten gerichteten Monumentes, bestehend aus 2—3 Stufen, auf denen sich ein gröſstenteils zerstörter Würfel erhoben hatte. Dazu kam ein Fragment der Dedikationsinschrift aus hymettischem Marmor (1,10 m lang und 0,28 m hoch), welche mit der sicheren Ergänzung folgendermaſsen lautet: [Εὐβουλίδης Εὔ]χειρος Κρωπίδης ἐποίησεν (vgl. G. Hirschfeld, Tituli statuar. 107. 108). Andre Funde, Gesimsblöcke und römische Porträtköpfe übergehen wir hier. Dagegen bezog schon der erste Berichterstatter (Roſs, Archäol. Aufs. I, 146 ff.) auf dasselbe Denkmal den Torso einer weiblichen Kolossalfigur nebst einem ganz gewiſs zugehörigen Kopf (a. a. O. Taf. XII. XIII; beide Stücke vereinigt unter den Gipsabgüssen des Berliner Museums N. 330 A des Verzeichnisses: Friederichs, Berl. ant. Bildw. N. 455). Endlich kam (erst im Jahre 1874) an derselben Stelle ein kolossaler Athenakopf aus Marmor zum Vorschein (Mitt. d. Inst. VII Taf. V), ein Fund, welcher der mittlerweile vielfach angezweifelten Identität der hier entdeckten Reste mit dem Eubulidesmonument eine weitere Stütze verlieh und namentlich L. Julius (Mitt. d. Inst. VII, 81) zu erneuter Revision der ganzen Frage veranlaſst hat.

Die technische Untersuchung des Inschriftblockes ergab, daſs derselbe unter der Corona eines Postamentes an hervorragender Stelle eingefügt war. Dieser Umstand, zusammengenommen mit der ungewöhnlichen Gröſse der Buchstaben (0,035 m) beweist, daſs es sich nicht um eine gewöhnliche Künstlerinschrift handeln könne, sondern daſs der Künstler auch an der Weihung beteiligt war, wenn sie ihm nicht ganz allein zufällt. Der Text des Pausanias: ἐνταῦθά ἐστιν Ἀθηνᾶς ἄγαλμα Παιωνίας καὶ Διὸς καὶ Μνημοσύνης καὶ Μουσῶν, Ἀπόλλων τε (so nach den besten Handschriften statt Ἀπόλλωνος) ἀνάθημα καὶ ἔργον Εὐβουλίδου läſst beide Auffassungen zu; jedenfalls sind alle Figuren eng miteinander verbunden. Der Zusatz ἀνάθημα bei Pausanias, welcher an der Inschrift fehlt, konnte auf sehr einfachem Rückschluſs (aus der Stellung und Gröſse derselben) beruhen. Eine weitere Bestätigung liefert auch der stilistische Charakter des Athenakopfes (wie Julius a. a. O. S. 91 f. gezeigt hat). Dasselbe gilt aber meines Erachtens nicht minder von dem andern weiblichen Torso, welchen Julius (S. 84) definitiv ausscheidet; freilich, so lange man ihn für eine Nike hält, findet er keinen Platz. Ohne mich hier auf weitere Erörterungen einlassen zu können, bemerke ich nur, daſs derselbe ganz gewiſs keine Nike darstellte, dagegen vollkommen für eine Muse paſst; ferner daſs er im Stil wie in technischen Einzelheiten dem Athenakopfe durchaus verwandt ist.

Alle diese Thatsachen, unter denen schon einzelne beweiskräftig wären, vereinigen sich in so schlagender Weise mit den Angaben des Pausanias, daſs wir in dem Monumente des Eubulides einen der topographisch wichtigsten und sichersten Anhaltspunkte zu besitzen glauben.

Derselben Reihe von Denkwürdigkeiten schlieſst Pausanias ein Haus mit thönernen Bildwerken an (I, 2, 5 μετὰ τὸ τοῦ Διονύσου τέμενος), welche den König Amphiktyon als Wirt der Götter zum Gegenstand hatten; namentlich nennt Pausanias Dionysos, den Gott von Eleutherae, und da sich eben hier auch eine Statue des Priesters Pegasos von Eleutherae befand, der den Gott in Athen eingeführt haben soll (Schol. Aristoph. Ach. 243), so wird jene Gruppe eben seine Aufnahme dargestellt

haben. Der Umstand, dafs ein solches Monument doch naturgemäfs an dem Wege lag, welchen der Gott gekommen ist, liefert eine weitere Bestätigung für das nordwestliche Eintrittsthor des Pausanias. Nach Erwähnung des letztgenannten Gebäudes geht Pausanias unmittelbar zu dem Platze Kerameikos und dessen öffentlichen Bauten über (I, 3, 1 τὸ δὲ χωρίον ὁ Κεραμεικός... πρώτη δέ ἐστιν ἐν δεξιᾷ καλουμένη στοὰ βασίλειος, κ.τ.λ.). Das Eubulidesmonument befand sich aber in der ersten Hälfte jenes mit Säulenhallen umgebenen, breiten Dromos (s. oben) und zwar, wie die Karte lehrt, zur Linken des Kommenden. Das südwestliche Ende des Dromos ist in der Gegend der Kapelle des Hag. Philippos zu suchen; denn jene Strafse war gerade (εὐθυτενής) und von hier aus geben westlich der vorgestreckte Theseionhügel, östlich die Ruine der Attalosstoa, welche bereits am Markte lag, für diesen selbst eine veränderte (nordsüdliche) Ausdehnung an. Da sich nun die Beschreibung des Pausanias, wie wir sehen werden, lediglich auf eine geschlossene Gruppe öffentlicher Bauwerke beschränkt, die samt und sonders im südlichsten Teile des Marktes nachweisbar sind, so hat Pausanias eine grofse Strecke des Weges und des Marktes selbst, darunter ja auch die grofse Attalosstoa, ohne Bemerkung übergangen. Wir wissen, dafs diese ganze Strecke dem Handelsverkehr gewidmet war und dürfen annehmen, dafs dieser Umstand das Stillschweigen des Pausanias zu erklären geeignet ist.

Daneben läfst der Beginn seiner Schilderung: πρώτη δέ ἐστιν ἐν δεξιᾷ στοὰ καλουμένη noch vermuten, dafs dieses χωρίον sich äufserlich als etwas Ganzes oder doch als ein neuer Abschnitt darstellte. Dieser selbständige Charakter mochte vornehmlich auf dem freieren Überblick über die ganze, hier wohl etwas breitere Fläche beruhen, im Gegensatze zu dem dicht mit Buden und andern Anstalten des Verkehres besetzten Handelsmarkte. Ob aufserdem, wie seit längerer Zeit allgemein angenommen wird, eine doppelte Reihe von Hermen die beiden Markthälften schied, wird weiter unten zu erörtern sein.

Die erste Halle auf dem Markte also, welche dem vom Kerameikosthor Kommenden zur Rechten lag, war die Stoa Basileios, das auch für Gerichtssitzungen bestimmte Amtslokal des Archon Basileus. Das Gebäude begrenzte somit den Markt im westlichen Teil der Nordseite, oder wenn diese völlig offen war, an dem nördlichen Teil der Westseite. Im Innern waren Abschriften der Gesetze des Drakon und Solon aufgestellt (vgl. Andokid. I, 82, 84 f.; Harpocr. Phot. Suid. s. v. Κύρβεις); vor der Halle auch andre Urkunden (Aelian. var. hist. VI, 1). Das Dach war (nach Paus. a. a. O.) mit zwei Thongruppen geschmückt: Theseus, der den Skiron ins Meer stürzt und Kephalos von Eos geraubt. (Über diese Stoa handelt ausführlich das erste Buch von Zestermann, Die antiken und christlichen Basiliken, 1847.)

In der Nähe der Stoa (πλησίον τῆς στ.) nennt Pausanias (I, 3, 2) sodann die Statuen des Konon, seines Sohnes Timotheos (vgl. Corn. Nepos Timoth. 2) und des kyprischen Königs Euagoras; ebenda (ἐνταῦθα) standen Zeus Eleutherios und der Kaiser Hadrian; dahinter (I, 33 ὄπισθεν) eine Stoa mit Gemälden der zwölf Götter u. s. w. Konon und Euagoras erwähnt auch Isokrates (IX, 57): οὗπερ τὸ τοῦ Διὸς ἄγαλμα τοῦ Σωτῆρος (d. i. des Ἐλευθέριος Ζεύς, vgl. Hesych. u. Harpocr. unter Ἐ. Ζ.). Die Säulenhalle heifst selber Στοὰ Ἐλευθέριος (vgl. Paus. selbst X, 21, 6; Platon Theagen. 121 a, Eryx. 392 a, Xenoph. oeconom. VII, 1). Somit gehören auch jene ersten Bildsäulen, deren Lage Pausanias nach der Stoa Basileios (mit πλησίον) bestimmt, mit dem Zeus in den Bereich der Stoa Eleutherios. Daraus folgt allein schon die unmittelbare Nähe beider Hallen, welche auch sonst bezeugt ist (Harpocr. Suid. s. v. Βασ. στ.: παρ' ἀλλήλας und Ἐλευθ. Ζεύς: πλησίον; vgl. Eustath. ad Odyss. α, 395). Jener Übergang des Pausanias von der einen Halle zur andern durch Vermittelung der Bildwerke wäre aber meines Erachtens undenkbar, wenn dieselben sich parallel gegenübergelegen hatten, d. h. wenn sie, wie man wohl angenommen hat (Bursian, Wachsmuth) durch die ganze Breite des Marktes getrennt gewesen wären. Am verständlichsten dagegen wird jene Ausdrucksweise, wenn beide Hallen etwa im rechten Winkel zusammenstiefsen (die Stoa Basileios also die Nordwestseite der Agora einnahm), so dafs die Statuen in dem von beiden eingeschlossenen Winkel gelegen hätten.

Ein andrer Vorteil wird damit insofern noch erreicht, als die Westgrenze der Agora für zwei in einer Flucht liegende Hallen, sowie vielleicht noch andre Bauten (s. unten) kaum die hinreichende Breite besitzt, da wir die erste Stoa nicht zu weit nördlich in das Terrain rücken dürfen, welches die Fassade der östlich gegenüberliegenden Attalosstoa beherrscht und da von Süden die Abhänge des Areiopag herantreten.

Die Stoa Eleutherios und die Bildsäule des Zeus galten dem Andenken der Befreiung von den Persern (Didymos bei Harpocr. Ἐλ. Ζ.). Die Halle, in der man promenieren und sitzen konnte (Plat. Eryx. 392 a) war mit Gemälden des Euphranor geschmückt (Paus. I, 3, 3—4): es entsprachen den zwölf Göttern an der gegenüberliegenden Wand Theseus, Demokratia und Demos. Die dritte (lange) Seite der Halle zeigte einen Reiterkampf der Athener, als Bundesgenossen der Lakedämonier, gegen die Thebaner bei Mantineia.

An Euphranor anknüpfend nennt Pausanias den Tempel des Apollo Patroos (I, 3, 4): καὶ πλησίον

ἐποίησεν ἐν τῷ ναῷ τὸν Ἀπόλλωνα Πατρῷον ἐπίκλησιν· πρὸ δὲ τοῦ νεὼ τὸν μὲν Λεωχάρης, ὃν δὲ καλοῦσιν Ἀλεξίκακον, Καλάμις ἐποίησε.

Da die vorher genannten wie die folgenden Bauten am Markte liegen, so sind wir nach der Methode des Pausanias schwerlich berechtigt, an dieser Stelle eine lediglich durch den Namen des Euphranor veranlaſste Abschweifung vorauszusetzen. Zudem wird ein (später von Neoptolemos vergoldeter) Altar des Apollo auf der Agora genannt (vit. X orr. 843 b), in welchem wir doch am natürlichsten den vor dem Tempel des Gottes gelegenen Altar des Apollo Patroos erkennen.

Auch dieses Heiligtum suchen wir somit auf der Westseite des Marktes, etwa an ihrem südlichen Ende. Überdies läſst sich, abgesehen von dem Lokalzusammenhange, wie bei der Stoa Eleutherios, noch ein besonderes Argument für die westliche Lage nachweisen: nur so konnte es dem Markte den Ostgiebel, seine Haupt- und Eingangsfront zukehren, ein Umstand, auf den doch bei der Anlage ganz gewiſs Rücksicht genommen wurde.

Es folgt nun eine Gruppe von Stiftungen, deren enger, schon durch die gemeinsame Bestimmung für Verwaltungszwecke verbürgter Zusammenhang auch sonst vielfach bezeugt ist: das Metroon (Paus. I, 3, 5 ᾠκοδόμηται δὲ) mit dem Bilde der Göttermutter von Phidias, zugleich Archiv des Staates (vgl. C. Curtius, Das Metroon in Athen, Gotha 1868); das Buleuterion (πλησίον), in welchem der Rat der Fünfhundert tagte, mit Schnitzbildern des Zeus Bulaios (und der Athena Bulaia?), Bildwerken des Apollo und Demos, (ferner nach U. Köhlers Vermutung, Hermes V, 342 und VI, 98, das Thesmothesion, darin vermutlich die von Pausanias a. a. O. erwähnten Thesmothetenbilder des Protogenes, das Strategion mit dem Bilde des Feldherrn Kallippos), sodann (I, 5, 1 τοῦ βουλευτηρίου πλησίον) die Tholos, das kuppelbedachte Rundgebäude, in welchem die Prytanen speisten. Die ganze Gruppe scheint auch τὸ Πρυτανικόν und τὰ ἀρχεῖα genannt worden zu sein (vgl. Hermes V, 340 und Bekk., anecd. gr. I, 264).

Dem Terrain zufolge haben wir uns diese Stiftungen vor dem Nordfuſse des Areiopag ausgebreitet zu denken und zwar noch in der Ebene, da die aufsteigenden Terrassen durch Anlagen mannigfacher Art okkupiert zu denken sind. Denn der zunächst folgende Teil der Marktbeschreibung des Pausanias, welcher mit ἀνωτέρω anhebt (I, 5, 1) und bei den Statuen der Tyrannenmörder (I, 8, 5) endigt, muſs sich durchaus auf diesem meist höher gelegenen südlichsten Gebiet bewegt haben, um dann mit den Tyrannenmördern wieder bei einem stark nach Norden und Osten vorgeschobenen, »dem Metroon gegenüberliegenden« immer noch erhöhten Posten anzulangen. So nämlich bestimmt Arrhian (anabas. III, 16, 8) die Lage der berühmten Erzgruppe mit dem noch wertvolleren Zusatz, daſs man an ihr vorbei zur Burg (d. h. zwischen Areiopag und Akropolis) hinaufstiege (καὶ νῦν κεῖνται Ἀθήνησιν ἐν Κεραμεικῷ αἱ εἰκόνες ᾗ ἄνιμεν ἐς τὴν πόλιν καταντικρὺ μάλιστα τοῦ Μητρῴου οὐ μακρὰν τῶν Εὐδανέμων τοῦ βωμοῦ). Es muſs sich daher der Bezirk des Metroon ziemlich weit nach Osten erstreckt haben und zwar, da Pausanias, der vom Westrande des Marktes kommt, es zuerst nennt, vor d. h. nördlich von den andern Gebäuden der südlichen Gruppe.

Von den höher gelegenen Gründungen, meist Weihgeschenken, nennt Pausanias zunächst, nach Erwähnung der Tholos (I, 5, 1 ἀνωτέρω δὲ ἀνδριάντες ἑστήκασιν ἡρώων κ. τ. λ.), die Standbilder der Heroen, welche den attischen Phylen ihre Namen gegeben haben (daher ἐπώνυμοι genannt; die zehn älteren: Hippothoon, Antiochos, Aias, Sohn des Telamon, Leos, Erechtheus, Aigeus, Oineus, Akamas, Kekrops, Pandion; später Attalos und Ptolemaios, zuletzt Hadrian). Im Scholion zu Aristoph. Pax 1183 wird der Ort, wo die Bildsäulen standen, als παρὰ πρυτανεῖον gelegen bezeichnet, womit speziell an die Tholos, wenn nicht an das ganze »Prytanikon« (s. oben) zu denken ist; hier wurden öffentliche Bekanntmachungen, Gesetzesvorschläge und namentlich die Listen der Militärpflichtigen angeschlagen (vgl. Schol. Aristoph. a. a. O.; Demosth. XX, 94), denn, wie im Schol. Demosth. a. a. O. ausdrücklich hervorgehoben wird: ἐν ἐπισήμῳ δὲ τόπῳ εἱστήκεισαν.

Nach den Eponymen (μετὰ 8, 2) nennt Pausanias die Statuen des Amphiaraos und der Eirene mit dem Plutosknaben. Daſs ersterer, wie Köhler (Hermes VI, 99) meint, bereits in dem Bezirk der unterirdischen Götter (am östlichen Ende des Areiopag) gestanden habe, scheint mir aus topographischen Gründen nicht wohl annehmbar; auch war jener Bezirk vermutlich geschlossen. Auf die Eirenegruppe, ein Werk (wahrscheinlich Erzbild) des älteren Kephisodotos (Paus. IX, 16, 2), von welcher wir eine Nachbildung in der Glyptothek zu München besitzen (s. H. Brunn, Über die sog. Leukothea), bezog Roſs (Hellenika S. 80 Anm. 10) den im 17. Jahrhundert bei der Kapelle des Hag. Dionysios Areopagita gemachten Fund einer Marmorgruppe, die man damals für eine Madonna mit dem Christuskinde hielt und sogleich zerstörte.

Es folgen die Statuen zweier Staatsmänner, des Lykurg und Kallias (ἐνταῦθα 8, 2), wohl immer noch in der Nähe der Eponymen, wo man wohlverdiente Patrioten (εὐεργέτας) aufzustellen pflegte (Lucian Anachars. 17 χαλκοῦν αὐτὸν ἀναστήσατε παρὰ τοὺς ἐπωνύμους). Die loser angeknüpfte Bildsäule des Demosthenes (ἔστι δὲ καὶ Δημοσθένης) lag nach anderweitigen Nachrichten in der Nähe eines umgrenzten Platzes, des Perischoinisma und

des Altars der zwölf Götter (vit. X orr. 847 a), sodann noch unter einer Platane (Plut. Demosth. 31), also in wohlbewässerter Gegend. Mit Platanenanlagen hatte den Markt namentlich Kimon geschmückt (Plut. Kimon 13). Der bereits erwähnte, von dem jüngeren Peisistratos, dem Sohne des Hippias errichtete Altar der zwölf Götter (Thukyd. VI, 54, 7) kann nach Obigem zwar nicht den Mittelpunkt des Marktes gebildet haben, mufs jedoch im Schnittpunkt der verschiedenen, nördlich von der Einsenkung zwischen Burg und Areiopag ausstrahlenden Wegerichtungen gesucht werden, da derselbe als Centralmeilenstein diente (Herod. II, 7 und C. J. Att. II, 1078) und bei allen Festprozessionen, namentlich auch den dionysischen umwandelt wurde (Pindar. frgm. 45, Böckh, vgl. O. Müller, Ind. lect. Gott. 1840, 3 f., Xen. Hipparch. III, 2).

Die südliche Lage der Demosthenesstatue und des Zwölfgötteraltars wird ferner erwiesen durch die Nachbarschaft des Arestempels (Paus. I, 8, 4 τῆς δὲ τοῦ Δημοσθένους εἰκόνος πλησίον Ἄρεώς ἐστιν ἱερόν); aufser L. Rofs (Das Theseion oder der Tempel des Ares, 1852), welcher ihn mit dem sog. Theseion identifiziert, hat nicht leicht ein Topograph gewagt, dieses Heiligtum vom Areiopag zu trennen. Da dasselbe gewifs nicht unmittelbar am Markte lag und wir uns bereits dem Ostende des nördlichen Areiopagabhanges genähert haben, so spricht meines Erachtens nichts gegen die Tempelstätte des Hag. Dionysios Areopagita (vgl. die Karte) oder deren nächste Umgebung. Im Innern befanden sich (nach Pausanias) zwei Bildwerke der Aphrodite, des Ares von der Hand des Alkamenes, eine Athena von Lokros aus Paros, ein Bild der Enyo, von den Söhnen des Praxiteles gefertigt. (Auch Enyalios wurde daselbst verehrt; vgl. C. J. Att. III, 2 Z. 5 ἱερεὺς Ἄρεως Ἐνυαλίου καὶ Ἐνυοῦς.) »Um den Tempel« (Paus. περὶ δὲ τὸν ναόν), jedoch wohl nicht durchweg in näherer Beziehung zu demselben, standen Herakles, Theseus und Apollon, das Haupt mit einer Tänie umwindend, von Ehrenstatuen »Kalades« (Ἀθηναίοις, ὡς λέγεται, νόμους γράψας, wohl musikalische. Kalades ist sonst unbekannt; nach Löschcke, Dorp. Progr. 1883 S. 5 Anm. 5 hat zuerst U. Köhler καὶ Λᾶσος vermutet) und Pindar.

Die letztere Statue hat nicht geringe Schwierigkeiten bereitet, da man die hier angegebene Lage derselben glaubte in Einklang bringen zu müssen mit einer anderen Notiz (Ps. Aeschin. Brief IV § 3), derzufolge ein Sitzbild desselben Dichters vor der Stoa Basileios aufgestellt war. Eine Vereinigung der beiden Angaben, wie sie z. B. Wachsmuth zu erzielen sucht, erscheint jedoch nur unter den bedenklichsten Voraussetzungen annähernd durchführbar: Verlegung der Stoa Eleutherios auf die Ostseite des Marktes, Umdrehung der ganzen Marktbeschreibung; Ansetzung der Tyrannenmördergruppe in der Südwestecke des Marktes, statt an den Burgaufgang; Entfernung der Stoa Poikile (s. unten) aus der südlichen Agora u. s. w. Wenn wir bedenken, dafs die Aufstellung einer Ehrenstatue, und gar der eines Dichters vor der Stoa Basileios ohne alle Analogie wäre (in der Nähe des von Pindar selbst besungenen Zwölfgötteraltars dagegen ganz am Platze), so neigt man dazu, die Ps. Aeschineische Angabe entweder für irrtümlich oder doch für ungenau zu halten, letzteres etwa in dem Sinne, dafs die nach Südosten gerichtete Fassade der Stoa Basileios auch die Südseite des Marktes beherrscht hätte und hier somit eine Statue allerdings als vor ihr gelegen bezeichnet werden könnte.

Auf Pindar folgen als »nicht weit entfernt« (οὐ πόρρω I, 8, 5) die Statuen der Tyrannenmörder, auf einer halbkreisförmigen, ὀρχήστρα genannten Terrasse (Timaios lex. s. v. ὀρχήστρα· τόπος ἐπιφανὴς εἰς πανήγυριν ἔνθα Ἁρμοδίου καὶ Ἀριστογείτονος εἰκόνες). Die ältere, von Xerxes entführte und von Antiochos zurückgegebene Gruppe des Antenor war neben der jüngeren, von Kritias (und Nesiotes) zum Ersatz gearbeiteten aufgestellt. Auf letztere hat zuerst Friederichs zwei bekannte Neapler Statuen bezogen (Arch. Ztg. 1859 S. 65 ff., Bausteine N. 24. 25). Das Verbot, neben den Tyrannenmördern andere Bildwerke zu errichten (vgl. z. B. C. J. Att. II, 300 Z. 28 ff.), wurde erst später, zuerst zu gunsten des Demetrios und Antigonos (der σωτῆρες), dann auch des Brutus und Cassius aufgehoben (Diod. XX, 46; Cass. Dio 47, 20). Auf Grund der oben S. 164 angeführten Stelle bei Arrhian halten wir daran fest, dafs die Orchestra, (welche übrigens kein natürliches Felsplateau, sondern eine Erdterrasse war, vgl. Plut. Demetrios 12, von dem Schierling, welcher an den Altären der »Soteres« aufsprofs,) nördlich von der Einsenkung zwischen Areiopag und Akropolis zu suchen sei.

Mit dem folgenden von Pausanias erwähnten Bauwerk, dem Odeion (I, 8, 6), verläfst der Perieget den Markt, um erst I, 14, 6 bei der Erwähnung des Hephaistostempels die Nähe des Kerameikos wieder zu betonen (ὑπὲρ δὲ τὸν Κεραμεικὸν καὶ στοὰν τὴν καλουμένην βασίλειον) und denselben bei der Stoa Poikile (I, 15, 1) von neuem zu betreten. Welcher Umstand jene unter dem Namen der »Enneakrunosepisode« (s. unten) bekannte Abschweifung auch immer veranlafst haben mag, die Topographie Athens erleidet dadurch wenigstens insofern keine Verwirrung, als wir in der Lage sind, seine Diversion zu kontrollieren und die darin aufgezählten Monumente annähernd sicher unterzubringen (vgl. unten Enneakrunos).

Auch die Frage nach der Situation des Hephaistostempels (ὑπὲρ τὸν Κεραμεικὸν κ. τ. λ.) können

wir vorläufig unentschieden lassen. An der Agora selbst ist die Stoa Poikile zu suchen (vgl. z. B. Aeschin. III, 186), das letzte Marktgebäude, welches Pausanias erwähnt (I, 15, 1 ἰοῦσι δὲ πρὸς τὴν στοάν, ἣν Ποικίλην ὀνομάζουσιν). In einem Citat aus Menekles oder Kallikrates (bei Harpocration s. v. Ἑρμαῖ) wird die Stoa Poikile zur Stoa Basileios vermittelst der jedenfalls im nördlichen Teil des Marktes gelegenen Hermen (s. unten) in Beziehung gesetzt: ἀπὸ γὰρ τῆς ποικίλης καὶ τῆς τοῦ βασιλέως στοᾶς εἰσὶν οἱ Ἑρμαῖ καλούμενοι. Alle neueren Topographen lassen diese berühmte Hermenreihe übereinstimmend von Westen nach Osten quer über die Agora laufen, wodurch zugleich eine passende Abgrenzung des politischen Marktes gegen den Handelsmarkt hergestellt werde. Eine Bestätigung schienen namentlich die Vorschriften Xenophons (Hipparch. III, 2) zu bieten, welcher als Ausgangs- und Endpunkt der den Markt umwandelnden Reiterprozessionen die Hermen ansetzte. Indes führen mich andre Stellen und selbst die letztgenannte zu der Überzeugung, dafs unter »den Hermen« lediglich eine mit vielen den Hallen parallelen Hermen besetzte Abteilung des Handelsmarktes zu verstehen sei. Sokrates verkehrte gern unter der Menge bei »den Wechselbänken« und »den Hermen« εἰς τοὺς ὄχλους εἰσωθεῖτο καὶ τὰς διατριβὰς ἐποιεῖτο πρὸς ταῖς τραπέζαις καὶ πρὸς τοῖς Ἑρμαῖς (Theodoret Therapeut. XII; Porphyr. vit. Socr.). »Bei den Hermen« auf dem Markte hielten sich die Phylarchen auf (Athen. IX, 402 f. πρὸς τοὺς Ἑρμᾶς, οὗ προσφοιτῶσ' οἱ φύλαρχοι) und in der Barbierstube »neben den Hermen« ἐπὶ τὸ κουρεῖον τὸ παρὰ τοὺς Ἑρμᾶς verkehrten die Dekeleer, wenn sie zur Stadt kamen (Lysias XXIII, 3).

Wenn es nun in der oben citierten Stelle des Menekles heifst: ἀπὸ τῆς ποικίλης καὶ τῆς τοῦ βασιλέως στοᾶς εἰσὶν οἱ Ἑρμαῖ καλούμενοι, so kann dies (wie schon Wachsmuth S. 207 Anm. 2 bemerkt) doch nicht eine Verbindung der beiden Hallen durch die Hermen bedeuten (wofür man vielmehr μέχρι statt καὶ erwarten müfste), sondern lediglich den Beginn der Hermenreihen oder vielmehr der sog. »Hermen« von der Stoa Basileios und der Stoa Poikile (wie man in Berlin die »Linden« von dem kgl. Palais und der kgl. Universität ausgehen lassen könnte). Dann bleibt nur übrig, dafs die Stoa Poikile der Stoa Basileios östlich, d. h. am Ostrande des Marktes, gegenüber gelegen habe und dafs von beiden parallele Hermenreihen nach Norden ausgingen. (Die andre Möglichkeit, welche die Menekratesstelle offen läfst, dafs nämlich Stoa Poikile und Basileios sich berührten [so Wachsmuth], wird durch den Erweis des Dipylon als Ausgangspunktes der Stadtbeschreibung bei Pausanias von vornherein beseitigt. Pausanias hätte in diesem Falle die Poikile noch vor der Stoa Basileios nennen müssen.) Zudem erfahren wir aus C. J. Att. II, 778 B Z. 5, dafs jene Halle auch als Gerichtslokal diente (τὸ δικαστήριον ἡ στοὰ ἡ ποικίλη); eine derartige Lokalität wird man schwerlich in dem geräuschvollen Handelsmarkt suchen dürfen; ebensowenig spricht für eine derartige Lage die Benutzung der Stoa seitens der Philosophen, welche nach ihr Stoiker genannt wurden. In später Zeit freilich trieben vor ihr auch Gaukler ihre Künste (Apulej. Met. I, 4). Die Halle war unter Kimon von Peisianax errichtet worden, daher der ältere Name Πεισιανάκτειος στοά (Plut. Cim. 4; Diog. Laert. VII, 5). Die volkstümlich gewordene Bezeichnung Poikile erhielt sie von den Gemälden des Polygnotos, welche die Schlacht bei Oinoe, den Kampf des Theseus gegen die Amazonen, die Einnahme von Troja und die Schlacht bei Marathon darstellten (Paus. I, 15, 1—3). Ebenda waren als Trophäen Schilde aufgehängt, welche die Athener von den Skionäern und den Lakedämoniern (bei Sphakteria) erbeutet hatten.

Die Erwähnung der Stoa Poikile bildet somit über die Enneakrunosepisode hinaus die Fortsetzung und Ergänzung der südlichen Marktwanderung des Pausanias, indem damit die noch nicht erwähnte Westseite der Agora ausgefüllt wird. Da Pausanias den Markt an seiner Südwestecke verliefs (s. oben S. 165), so läge es nahe, die Wiederanknüpfung: I, 15, 1 ἰοῦσι δὲ πρὸς τὴν στοὰν ἣν Ποικίλην ὀνομάζουσιν von eben diesem Punkte aus begonnen zu denken. Dagegen scheint nur der Umstand zu sprechen, dafs der Perieget kurz vorher (I, 14, 6. 7) zwei Heiligtümer, das des Hephaistos und der Aphrodite Urania: ὑπὲρ τὸν Κεραμεικὸν καὶ στοὰν τὴν καλουμένην βασίλειον, nach der gewöhnlichen Interpretation: jenseits der Stoa Basileios, also westlich oder nordwestlich über dem Markte, sah. Gestattet aber, wie ich glaube, der Sprachgebrauch bei Pausanias, ὑπὲρ mit oberhalb zu übersetzen, und war die Fassade der Stoa Basileios dem Südmarkt zugewandt, so mufs wohl die Frage berechtigt sein, ob nicht auch jene beiden Heiligtümer über der Südostecke der Agora gelegen waren, so dafs die Kontinuität der Beschreibung eine vollständige würde. Obwohl ich diese Vermutung nur mit aller Reserve äufsere, fehlt es doch nicht an einer Reihe von Argumenten, welche dieselbe zu stützen scheinen (s. unten den Abschnitt »die Umgebung des Marktes«).

Auf dem Weg zur »bunten Halle« stand der Hermes Agoraios und ein Thor (ἰοῦσι δὲ ... ἔστιν Ἑρμῆς χαλκοῦς καλούμενος Ἀγοραῖος καὶ πύλη πλησίον). Das mit einem Tropaion über Pleistarchos, den Reiteroberst des Kassandros, geschmückte Thor lag doch unzweifelhaft an der Marktgrenze. Kam also der Perieget vom Süden wieder zum Markte herab, so begegnete er dem Thor vor dem Südende der Poikile, die er entlang schreiten mufste. Wenig nach der

Mitte des Marktes zu stand die altertümliche Kultusstatue des (unter dem Archontat des Kebris im 5. Jahrhundert geweihten s. Hesych. s. v. Ἀγ. Ἑρμ.) Hermes Agoraios, deren Lage sonst: παρὰ τὴν ποικίλην (Lucian Jup. trag. 33), κατὰ τὴν ἀγοράν, ἐν τῇ ἀγ. (Bekker, anecd. gr. I, 339, 1; Schol. Lucian a. a. O.) und selbst ἐν μέσῃ τῇ ἀγορᾷ (Schol. Aristoph. Equ. 297) angegeben wird.

Vor der Poikile (Paus. I, 16, 1) und wiederum ἐν τῇ ἀγορᾷ (Demosth. XXVI, 23; Aelian. var. hist. VIII, 16) stand ein Erzbild des Solon, nicht weit davon Seleukos Nikator.

Unter den Merkwürdigkeiten des inneren Marktraumes (I, 17, 1 ἐν τῇ ἀγορᾷ, welches Wort hier zum erstenmal gebraucht wird) hebt Pausanias namentlich den Altar des Erbarmens (Ἐλέου βωμός) hervor. Diese in später Zeit nicht selten auftretende Personifikation hat sich vielleicht auf älterer realerer Grundlage entwickelt. Wenn jener Altar (nach Statius Theb. XII, 481 ff.) von Baumpflanzungen umgeben war, so spricht dieser Umstand allerdings für seine Lage im südlichsten Teil des Marktes, und da Pausanias die berühmteste Asylstätte des Marktes, den Zwölfgötteraltar, auffallenderweise nicht erwähnt, so erhält die hier und da geäufserte Vermutung von der Identität beider einige Stütze.

Die nördliche, dem Handel und Handelsverkehr vorbehaltene, von Pausanias mit Stillschweigen übergangene Fortsetzung des Marktes, deren ganze Ostseite, wie es scheint, später von der Stoa des Attalos begrenzt wurde, war zum Teil dicht mit Verkaufsbuden (σκηναί) besetzt, deren Umzäunungen und auch Wände aus Geflechten (γέρρα) bestanden (Demosth. XVIII, 169 τοὺς δ'ἐκ τῶν σκηνῶν τῶν κατὰ τὴν ἀγορὰν ἐξεῖργον καὶ τὰ γέρρα ἐνεπίμπρασαν, vgl. Harpocrat. s. v. σκηνίτης). Je nach den Waren, welche daselbst verkauft wurden, bildeten dieselben verschiedene Sonderabteilungen κύκλοι (Pollux VII, 11; X, 18 Hesych. Harpocrat. κύκλοι u. a. m.). Wir kennen eine grofse Anzahl von solchen Ortsbezeichnungen, die nach den Verkaufsgegenständen hiefsen: εἰς τοὔψον, εἰς τὰ μύρα, εἰς τὸν χλωρὸν τυρόν, εἰς τὰ σκόροδα, κρόμμυα, ἀρώματα u. s. w. (vgl. Poll. IX, 47. X, 19 ff.; die Zusammenstellungen bei Becker-Göll, Charikl. II, 198 ff.).

Einen vornehmeren Teil des Marktes, vielleicht bei den »Hermen« gelegen, bezeichneten die Tische der Geldwechsler αἱ τράπεζαι (Theophr. Charact. 21 als μικροφιλοτιμία: τῆς ἀγορᾶς πρὸς τὰς τραπέζας προσφοιτᾶν). Wie der breite Dromos in die Agora überging und im eigentlichen Wortsinne (als Gegend des Handelsverkehrs s. Himer. or. III, 12 von den an demselben gelegenen στοαί, ἐφ'ὧν ἀγοράζουσιν Ἀθηναῖοί τε καὶ οἱ λοιποί) vielleicht selber schon zum Bazar im Kerameikos gerechnet wurde, so dehnten sich die Marktanlagen mit der Zeit nachweislich auch über den Kerameikos nach Osten aus (s. unten »Marktthor« und den Platz beim »Horologion«). Für einzelne Waren werden uns auch abseits gelegene Verkaufsstellen angeführt, so für das Fleisch (Schol. Aristoph. Equ. 137); die Κερκώπων ἀγορά, berüchtigt durch den Handel mit gestohlenen Waren, lag πλησίον ἡλιαίας (Eustath. ad. Odyss. 1430, 22). Wein und gesalzenes Fleisch scheint vorzugsweise am Thore verkauft worden zu sein (Isaeos VI, 20 ἐν Κεραμεικῷ . . . παρὰ τὴν πυλίδα, οὗ ὁ οἶνος ὤνιος, Aristoph. Equ. 1248 ἐπὶ ταῖς πύλαισιν, οὗ τὸ τάριχος ὤνιον).

Die Begrenzung dieses mittleren Teiles des Kerameikos ist nur auf der Ostseite durch die im ganzen über 118 m lange Stoa des Attalos gesichert, welche nach obiger Ausführung im Süden von der Stoa Poikile nur durch eine Strafse getrennt war und nach Norden bis an die Einmündung des Dromos reichte. Wollte man voraussetzen, dafs derselben westlich ebenfalls nur eine einzige Säulenhalle gegenüberlag, so könnte diese eine wesentlich gröfsere Längenausdehnung doch kaum gehabt haben. Wenn somit die Attalosstoa schon aus räumlichen Gründen an Länge nicht leicht übertroffen werden konnte, wenn ferner mehrere Hallen, von denen uns blofs die Namen überliefert sind, aller Wahrscheinlichkeit nach in jenem gegenüberliegenden Terrain untergebracht werden müssen (z. B. die στοὰ τῶν Ἑρμῶν, Aeschin. III, 183 und Schol.; Harpocr. s. v. Ἑρμαῖ. — Die στοὰ ἀλφιτόπωλις Aristoph. Eccles. 686; Hesych. ἀλφίτων στοά; Eustath. ad Odyss. 868, 38; eine Stoa Ῥωμαίου C. J. Att. II, 446), so liegt es am nächsten, die an andrer Stelle (Schol. Aristoph. av. 997), auch einmal urkundlich (C. J. Att. 421), κατ' ἐξοχὴν sog. lange Halle (ἡ ἐν Κεραμεικῷ μακρὰ στοά) mit der Attalosstoa zu identifizieren. (Vgl. Adler, Die Stoa des Attalos; Winckelmanns Programm der Berl. arch. Gesellsch. 1874; denselben in Erbkams Zeitschr. f. Bauwesen 1875; Rich. Bohn ebdas. 1882.) Die richtige Bestimmung dieser Halle, deren Ruine lange Zeit für das Gymnasium des Ptolemäos gehalten wurde, erzielten die Ausgrabungen der griechischen archäolog. Gesellschaft im Anfang der sechziger Jahre durch den Fund der Reste einer dorischen 10,66 m langen Epistylinschrift: Δύο γενικαὶ συνελεύσεις 1861—62 S. 16 f. Βασιλεὺς Ἄττ[αλος] βασιλ[έως Ἀττάλου] καὶ βα[σιλίσ]σης Ἀπολλων[ίδος. Es war somit Attalos II, König von Pergamon (159 bis 138 v. Chr.), welcher offenbar mit Beseitigung älterer Bauten (vgl. Arch. Ztg. XXXII [1875], 121 f.) und wahrscheinlich einer regellosen Menge von Verkaufsbuden dieses prunkvolle, durchaus für den Marktverkehr bestimmte Gebäude errichtete. Das Terrain mufste zu diesem Zwecke am Südende 3—4 m tief abgetragen, im Norden um etwa ebensoviel durch Substruktionen erhöht werden. Die offene Fassade

hatte zwei nach der Agora zu durch Säulenstellungen getragene Stockwerke und zwar im unteren Teile eine äufsere Reihe von 44 dorischen, eine innere von 22 ionischen Säulen, deren 6 m breiter Abstand durch eine Holzdecke überspannt wurde. Hinter den Säulenstellungen ziehen sich 21 zu Verkaufszwecken dienende Gemächer hin. Die Gesamttiefe des Gebäudes betrug 19,43 m. Die Wand der südlichen Schmalseite, durch welche eine Thür führt, zeigt an der Aufsenfläche die Spuren einer zum Obergeschofs führenden Treppe. Das entgegengesetzte nördliche Ende der Stoa schliefst innen mit marmornen Sitzbänken, einer Art Exedra, ab.

Vor der Säulenhalle war später für die römischen Feldherren zum Zwecke öffentlicher Bekanntmachungen eine Rednerbühne errichtet worden (Athenaios V, 212 f., oben S. 150).

Zwischen der Attalosstoa und dem sog. Theseion befinden sich die Reste eines sehr späten Baues, dessen unregelmäfsige Lage inmitten der Marktniederung bis heute ein topographisches Rätsel darstellt. Es ist die sog. Gigantenhalle (vgl. die πρακτικά der gr. arch. Ges. 1859 S. 15 f. und 1870 bis 1871 S. 33 f. mit Grundrifs; auch Arch. Ztg. 1871 S. 164 f.; v. Sybel, Katal. d. Sculpt. 3793 f). Dieselbe besteht aus vier grofsen, aus spätern Material nachlässig zusammengefügten Postamenten, auf denen sich ebenfalls ziemlich roh gearbeitete Pfeilerbasen aus Marmor erhoben, letztere an ihrer vorderen, nach Norden gewandten Fläche mit schlangenumwundenem Ölbaum im Relief geschmückt. Auf diese wiederum waren hohe Pfeiler gesetzt, an welche sich in aufrechter Haltung nackte männliche Kolossalfiguren lehnten. Der Unterteil des Körpers ging in phantastisch gewundene Schlangen- bezw. Fischleiber aus; die Köpfe fehlen an den drei erhaltenen Stücken; die Arme waren augenscheinlich erhoben, um das Gebälk zu stützen. Der besseren Arbeit nach zu urteilen, rühren diese Gebälkträger wiederum aus einer anderen, wenn auch römischen, so doch älteren Epoche her. Mir ist es wahrscheinlich, dafs dieselben von einem theaterähnlichen Gebäude herrühren.

Die drei breiten Eingänge zwischen den vier Postamenten scheinen in einen (nach Nordnordost zu offenen) viereckigen Raum geführt zu haben, dem sich rechts und links Nebengemächer anschlossen. Man findet daselbst je einen Brunnen und (rechts) vielleicht die Reste einer Badanlage. Dafs man hier in spätrömischer, wenn nicht noch jüngerer Zeit an so unsymmetrischer Stelle einen neuen monumentalen Eingang zu irgend einem Teile der Agora geschaffen haben sollte, ist mir nicht sehr glaublich.

Im nördlichsten Teile des Marktes haben wir endlich noch von litterarisch bezeugten Stätten des Altertums, die Pausanias mit Stillschweigen übergangen hat, das Leokorion zu suchen, einen abgegrenzten, wohl zur Lustration des Volkes bestimmten Platz (s. Curtius, Über d. Leokorion), dessen Gründung die volkstümliche Sage auf die Todesweihe der Töchter des Königs Leos zurückführte. Dieser berühmte Bezirk (vgl. Strab. IX, 396) lag ἐν μέσῳ τῷ Κεραμεικῷ (Harpocr. s. v. Λεωκ.) in der Nähe von Verkaufsbuden (Demosth. LIV, 7). Nach der Schilderung, welche Thukydides von der Ermordung des Hipparch gibt (I, 20; VI, 57), ist man veranlafst, das Leokorion möglichst nahe an das Kerameikosthor zu rücken: hier treffen Hermodias und Aristogeiton, als sie zum Thor hineinstürmten (ὥρμησαν εἴσω τῶν πυλῶν), den Tyrannen beim Ordnen das panathenäischen Festzuges. Hier hielten sich, wie beim Thor, die Hetären auf (Theophyl. ep. 12; Alkiphr. ep. III, 5, 1); hier fand die Prügelei statt, welche den Gegenstand der Rede des Demosthenes gegen Konon bildet. Anderseits ging man von dieser Stätte des Marktes nach Melite hinauf (πρὸς Μελίτην ἄνω, Demosth. a. a. O. § 7). Da wir das Leokorion keinesfalls südlicher rücken können, als in die Nähe der Kapelle Hag. Philippos oder der ›Giganten‹, so mufs die Höhe, auf welcher das sog. Theseion liegt, schon zu Melite gehört haben (s. oben S. 150).

Die Umgebung des Marktes. Nach jener Abschweifung zur Enneakrunos, welche wir später behandeln werden, nennt Pausanias (I, 14, 6) ὑπὲρ τὸν Κεραμεικὸν καὶ στοὰν τὴν καλουμένην βασίλειον: den Tempel des Hephaistos und (πλησίον) den der Aphrodite Urania. Die beiden Heiligtümer lagen somit auf der Höhe über dem Markte, und zwar haben die neueren Topographen sich darin geeinigt, dieselbe in dem sog. Theseionhügel zu erkennen, da ja die Stoa Basileios unzweifelhaft im nordwestlichen Teile des Marktes zu suchen ist. So nahe diese Interpretation auch liegt, kann ich nicht umhin, meine Bedenken dagegen auszusprechen, ohne damit die schwierige Frage zu völliger Entscheidung bringen zu wollen. Nach Harpocration (s. v. Κολωνέτας) befand sich das Hephaisteion (sowie ein heiliger Bezirk des Eurysakes, Sohnes des Aias) bei dem als Standplatz der Dienstmänner bekannten Κολωνὸς ἀγοραῖος: ὅς ἐστι πλησίον τῆς ἀγορᾶς, ἔνθα τὸ Ἡφαιστεῖον καὶ τὸ Εὐρυσάκειόν ἐστιν. (Bei Poll. VII, 132 und im Argument. II zu Sophocl. Oed. Col. 16, 10 Dindf. wird nur das Eurysakeion genannt.) Da ich mich nicht entschliefsen kann, diesen Markt Kolonos von einem gleichnamigen (städtischen) Demos völlig zu trennen, der Theseionhügel aber noch zu Melite gehören mufs (s. oben), an welches im Norden vermutlich Kollytos grenzte (vgl. S. 151), so bleibt für den Kolonos nur auf der Westseite des Marktes Raum, eine Annahme, welche ich bereits a. a. O. zu stützen suchte. Die ausführlichere Erörterung dieses Themas mufs ich um des allzureichen Details willen einer anderen Gelegenheit vorbehalten.

Nach Beschreibung der Poikile und Erwähnung des Altars des Eleos auf dem Markte (I, 17, 1) wendet sich Pausanias wieder der näheren Umgebung desselben zu. Er erwähnt das Gymnasium des Ptolemaios (I, 17, 2 τῆς ἀγορᾶς ἀπέχον οὐ πολύ) mit Hermenbildern, einer Bronzestatue des Ptolemaios, sowie anderen Bildsäulen des Juba, (seines Sohnes Ptolemaios C. J. gr. 360), und des Chrysippos von Soloi. Daneben (πρὸς τῷ γυμνασίῳ) lag das Theseion und eben dieses nennt Plutarch (Thes. 36) ἐν μέσῃ τῇ πόλει παρὰ τὸ νῦν γυμνάσιον. Der Stifter des Gymnasion war unzweifelhaft Ptolemaios Philadelphos (285—247 v. Chr.). Ebenda befand sich eine wohl von dem Könige selbst angelegte Bibliothek, zu welcher nachmals die Epheben beisteuerten (vgl. Dittenberger, de epheb. att. 51; gewöhnliche Formel: ἔδοσαν καὶ βυβλία εἰς τὴν ἐν Πτολεμαίῳ βιβλιοθήκην). Die sehr zahlreichen Ephebeninschriften, welche durch die Ausgrabungen bei der Attalosstoa zu Tage gefördert wurden, stammen unzweifelhaft aus dem Ptolemaion, welches sie öfter erwähnen. In der Nähe, d. h. an der Nordostseite der Agora, würden wir das Gymnasium auch ohne diese Zeugnisse zu suchen berechtigt sein; denn westlich fehlt es, auch abgesehen davon, dafs jede Kontinuität mit dem Vorhergehenden und dem Folgenden (I, 18, 1 vgl. das Dioskurenheiligtum) zerrissen wurde, schon an Raum, man müfste denn glauben, dafs auch dieses Bauwerk auf dem »Theseionhügel« Platz gefunden hätte.

Nun erheben sich noch heute, östlich von der Attalosstoa, die Reste eines gewaltigen Peribolos aus römischer Zeit (wie die Architektur unzweifelhaft erkennen läfst), dessen Abgeschlossenheit und nahezu quadratischer Grundrifs die gewöhnliche Benennung »Stoa des Hadrian« wenig rechtfertigt und vielmehr auf das von demselben Kaiser erbaute Gymnasium zu beziehen sein wird (Paus. I, 18, 9). Da wir in derselben Gegend auch das Gymnasium des Ptolemaios suchen und in römischer Epoche die Neuanlage eines Gymnasiums in unmittelbarer Nachbarschaft eines bereits vorhandenen doch kaum wahrscheinlich ist, so läge die Annahme nahe, dafs der Hadrianische Bau geradezu an Stelle des älteren getreten sei. Dazu kommt, dafs ein so ausgedehnter Bauplatz inmitten der Stadt ohne Beseitigung gröfserer öffentlicher Gebäude selbst damals wohl nicht leicht zu gewinnen war.

Gegen diese Schlufsfolgerung scheinen ja freilich eben die Worte des Pausanias zu sprechen, welcher beide Gründungen an getrennter Stelle aufführt (das Gymnasium I, 18, 9 unter den übrigen, summarisch erwähnten Bauten des Hadrian). Doch ist heute wohl die Frage berechtigt, ob ein solcher Widerspruch nicht auf die Benutzung verschiedenartiger Quellen zurückzuführen wäre, welche Pausanias für seine Stadtbeschreibung zu Rate gezogen hat.

Das grofse Viereck des Hadrianischen Baues wandte seine Hauptseite dem Kerameikos zu, doch weicht die nach Nordwesten gerichtete Orientierung desselben bedeutend von derjenigen der Attalosstoa ab. Da das südwestlich gelegene »Marktthor« in gleicher Flucht liegt, so dürfte (wie auch Bursian, Geogr. v. Griechenl. I, 292 vermutet) ein Strafsenzug, der vielleicht auf das acharnische Thor zuführte, von bestimmendem Einflufs auf diese Gruppe von Anlagen gewesen sein.

Das Gebäude, dessen vollständigen Grundrifs Stuart (s. Altert. v. Athen, d. Ausg. I, 173 f. Lfg. IV Taf. 7 bis Lfg. V Taf. 6) noch ermitteln konnte, weist heute nur die nördliche Hälfte der mit korinthischen Säulen geschmückten Westfront, sowie Teile der nördlichen und östlichen Mauer auf. Die von Westen nach Osten gerichtete Längenausdehnung betrug etwas über 122 m, die Breite beinahe 82 m. Die architektonischen Details werden in dem Artikel »Baukunst« (unter »Hadrianstoa«) näher besprochen. In der Osthälfte des Innenraums ist der noch aufrecht stehende Rest einer aus pentelischen Quadern gefügten Wand, daneben eine Rundbogenthür in die jetzt zerstörte Kirche der Μεγάλη Παναγία verbaut. Die drei dorischen Säulen (Durchm. 0,50 m) nebst Antenpfeiler, welche ein nicht zugehöriges (ionisches) Epistyl tragen, sind (als Träger des Glockenstuhles) erst mit dem Bau der Kirche hierher verpflanzt worden.

Ganz in der Nähe des Gymnasion des Ptolemaios lag nach doppeltem Zeugnis (s. oben) das Theseion. Dasselbe umschlofs die Gebeine des Theseus, welche Kimon (Ol. 77, 4) von Skyros nach Athen geführt hatte (Plut. Thes. 35. 36 κεῖται ἐν μέσῃ τῇ πόλει, Diod. Sic. IV, 62). Es wird in unsern Quellen aufgeführt als: τέμενος (inschriftlich, C. J. Att. II, 446 Z. 13), τέμενος ἄσυλον (Diod. IV, 62) σηκός (Paus. I, 17, 6) und ἱερόν (Paus. I, 17, 2). Einen Priester des Theseus nennt der Theatersitz C. J. Att. III, 295, vgl. Ἐφημ ἀρχ. 2154; seinen heiligen Schatz die Urkunden C. J. Att. I, 213. 210 u. a. m. Das Temenos war Asylstätte (Diod. u. Plut. a. a. O.; Etym. M. Θησεῖον und Θησειότριψ) und bot Raum für Truppenansammlungen (Thukyd. VI, 61), auch für Ratssitzungen (C. J. Att. II, 481). Das Innere des Heiligtums war von Mikon (unter Leitung oder Beteiligung des Polygnot; Harpocr. Suid. Phot. s. v. Πολύγνωτος, wo θησαυρῷ längst in Θησέως ἱερῷ oder Θησείῳ emendiert) mit drei, auf ebensoviel Wände verteilten Gemälden ausgeschmückt, welche 1. den Kampf der Athener gegen die Amazonen, 2. die Kentaurenschlacht, beides natürlich unter Beteiligung des Theseus, 3. Theseus darstellte, wie er den Ring des Minos aus dem Meere heraufholt. (Den folgenden

Exkurs des Pausanias über das Ende des Theseus I, 17, 4 f. hat man wohl mit Unrecht auf ein viertes Gemälde bezogen.)

Schon der topographische Zusammenhang mit den vor- und nachstehend aufgeführten Gründungen verlangt die Ansetzung des Theseion in der Nordstadt, östlich vom Kerameikos. Unabhängig von diesen Erwägungen stimmt dazu aufs beste die Angabe ἐν μέσῃ τῇ πόλει (Plut. Thes. 36 nach Philochoros: vgl. Philol. XXXIII, 66). Wahrscheinlich waren auch einige der vorzugsweise bei Dimitrios Katiphori gefundenen Siegerverzeichnisse aus den Theseen ursprünglich im Theseion aufgestellt (vgl. C. J. Att. II, 444 f.; Ἀθήναιον VIII, 399, dazu 446, Z. 13 f.: ἀνέθηκεν δὲ καὶ] στήλην ἐν τῷ τοῦ Θησέως τεμένει εἰς ἣν ἀνέγραψεν τ[οὺς νικήσαντας]). Wiewohl verschleppt, würden diese sehr grofsen Platten doch wenigstens für die östliche Lage sprechen. Eine andre Spur scheint mir folgende Kombination zu ergeben: von Tromes, dem Vater des Aeschines, sagt Demosthenes (XVIII, 129): ὡς ὁ πατήρ σου Τρόμης ἐδούλευε παρ' Ἐλπίᾳ τῷ πρὸς τῷ Θησείῳ διδάσκοντι γράμματα. An einer andern Stelle (XIX, 249): διδάσκων δ' ὁ πατὴρ γράμματα ... πρὸς τῷ τοῦ ἥρω τοῦ ἰατροῦ. Mir scheint nun die natürlichste Voraussetzung, dafs der Redner auf ein und dasselbe Faktum anspielt und nur im Ausdrucke wechselt. (Auch Apollonios in der vita d. Aeschines zieht beide Angaben zusammen: φασίν ... Τρόμητα ... γεγονέναι τὸ κατ' ἀρχὰς δοῦλον καὶ πέδας ἔχοντα διδάσκειν γράμματα πρὸς τῷ Θησείῳ καὶ τῷ τοῦ ἰατροῦ ἥρῳ.) Wenn man daraus, wie ich glaube, auf die Nachbarschaft des Theseion und des Heroon des Heilheros, schliefsen darf, so bietet sich für die Lokalisierung des letztern ein Anhaltspunkt in dem vor wenig Jahren gemachten Fund zweier grofsen Inschriftplatten am oberen Ende der Anthenastrafse (nördlich von Megalo Monastir, gegenüber dem Boreasbrunnen), welche Bestimmungen über die Verwendung von Weihgeschenken im Heiligtum des Heros Iatros treffen (C. J. Att. II, 403, 404). In diese Gegend würden wir schon mit Rücksicht auf die übrigen östlich vom Markte vorhandenen Anlagen die geräumige Fläche des Theseion hinausrücken müssen.

Ein merkwürdiges Zusammentreffen, welches man (trotz des unzuverlässigen Gewährsmannes, Pittakis) kaum umhin kann, als Bestätigung zu verwerten, bildet der Fund einer andern Inschrift bei dem eben genannten Boreasbrunnen: ἱεροποιοὶ ἀνέθεσαν τῷ Θησεῖ u. s. w. (Rangabé, ant. hell. 1059).

Seit dem frühesten Beginn topographischer Erörterungen über Athen (vgl. den ›Pariser Anonymos‹ vom Ende des 15. Jahrhunderts: Archäol. Anz. 1862 S. 378 f.; Arch. Ztg. 1883 S. 51 f.; Wachsmuth, Athen I, 742 f.) bis gegen die Mitte unseres Jahrhunderts galt unbestritten als Theseion der wohlerhaltene, frühzeitig in eine Kirche des Hag. Georgios verwandelte dorische Tempel in Melite, an hervorragender Stelle auf dem Nordende des sog. Theseionhügels gelegen. (Vgl. Stuart u. Revett, Altert. von Athen, d. Ausg. II, 324 f. Lfg. IX Taf. 7 bis X Taf. 6 Die Metopen: Lfg. XXV Taf. 10 bis XXVI Taf. 1. Die nähere Beschreibung folgt unter ›Theseion‹.) Rofs (τὸ Θησεῖον καὶ ὁ ναὸς τοῦ Ἄρεως 1838, deutsch 1852), der erste Zweifler, suchte in ihm den Arestempel nachzuweisen (so ohne Motivierung allerdings schon Cyriacus von Ancona epigr. rep. per Illyric., gedruckt 1747, p. XIII; Wachsmuth a. a. O. S. 727): für den Hephaistostempel traten Pervanoglu (Philol. XXVII, 66 f.) und Lolling (Gött. gel. Nachr. 1874 S. 17 f.) ein. Aufserdem sind Herakles in Melite und Apollo Patroos genannt worden. An Herakles erinnerte zuerst, doch zweifelnd, Bursian (Geogr. Griechenl. I, 288 Anm. 2), mit zunehmender Sicherheit trat sodann Wachsmuth für ihn ein (Rhein. Mus. XXIII, 12 f., XXIV, 44 f.; Die Stadt Athen S. 364 f.). Ihm stimmten u. A. Curtius (Erl. Text zu den 7 Karten S. 53 u. sonst), sowie W. Gurlitt (Satura H. Sauppio oblat. 1879 S. 165) bei. An den Tempel des Apollo Patroos (s. oben S. 163 f.) dachte später auch Rofs; neuerdings hat sich (gesprächsweise) U. Köhler dafür entschieden, dem auch Löschcke (Dorpater Progr. 1883 S. 21 f.) beipflichtet. Andre haben sich wieder auf das Bestimmteste für Theseus erklärt (Schultz, de Theseo, 1874; v. Willamowitz, Aus Kydathen S. 136 u. A.).

Gegen das Theseion sprechen nicht nur alle oben vorgebrachten topographischen Momente, sondern auch der Charakter des Bauwerkes. Die Ostfronte wird durch den reicheren Skulpturenschmuck als Haupt- und Eingangsseite gekennzeichnet, der Tempel dadurch einem Gotte zugewiesen; denn der Kultus des Heroen wendet sich nach Westen (vgl. Schol. Pind. Isthm. III, 110 bestätigt durch die Westeingänge zu dem Pelopion und dem ›Heroon‹ in Olympia). Dafs das τέμενος oder der σηκός, zugleich Begräbnisstätte des Theseus, einen stattlichen Tempel umschlossen habe, ist zudem eine unbewiesene Voraussetzung. (Vgl. z. B. Paus. I, 1, 3 ἐνταῦθα, d. i. im peiraiischen Heiligtum des Zeus Soter: Λεωσθένην καὶ τοὺς παῖδας ἔγραψεν Ἀρκεσίλαος mit Strab. IX, 396 τοῦ ἱεροῦ τὰ στοΐδια ἔχει πίνακας θαυμαστούς). Was ferner ein Hauptargument der Anhänger des Theseion, die Chronologie des Tempels, anlangt, so wäre doch noch nicht erwiesen, dafs im Heiligtum, dessen Bauzeit nnmittelbar nach Olympiade 77 (nach der Einholung der Gebeine des Theseus) fiele, eben das Theseion sein müsse. Aber selbst diese Voraussetzung kann nicht als zutreffend gelten. In der 77. Olympiade, also höchstens ein paar Jahre früher, begann auch der Bau des Zeus-

tempels zu Olympia; derselbe war in der 80. Olympiade bereits vollendet. Unmöglich könnte der Bau des kleinen dorischen Tempels längere Zeit erfordert haben. Nun ist doch der Abstand im Stilcharakter beider Bauwerke und ihres bildnerischen Schmuckes immerhin so grofs, dafs im Vergleich dazu der leise Archaismus der Architektur, welcher das »Theseion« vom Parthenon trennt, fast verschwindet. Noch geringere Unterschiede weisen die Skulpturen, namentlich die Friesreliefs auf, angesichts jener rapiden Entwickelung der Plastik seit der Mitte des 5. Jahrhunderts. Deshalb stehe auch ich nicht an, die Errichtung oder doch die Ausführung des »Theseion« zu den früheren Werken zu rechnen, welche unter der Staatsleitung des Perikles (seit Olymp. 80, 1) entstanden sind.

Was endlich den Inhalt der Skulpturen angeht, so gestatten dieselben keinen direkten Schlufs auf den Inhaber des Gebäudes, mag auch der (noch ungedeutete) östliche Fries, sowie der westliche (Kampf der Kentauren und Lapithen) immerhin sehr wahrscheinliche Beziehungen auf Theseus, den nationalsten attischen Heros, zulassen. Übrigens fällt es schwer zu glauben, dafs der Kentaurenkampf, welchen im Theseion Mikon gemalt hat (s. oben) an demselben Bauwerk auch plastisch ausgeführt worden sei. Der Umstand aber, dafs die 10 an der hervorragendsten Stelle der Ostfront des Gebäudes befindlichen Metopen Thaten des Herakles darstellen, denen nur je 4 Theseusabenteuer an den beiden Langseiten des Tempels beigesellt sind, scheint mir gerade Theseus als den Einzigen zu bezeichnen, welcher von jedem Anspruch ausgeschlossen ist.

Über das Heiligtum des Apollo Patroos haben wir uns bereits oben (S. 163 f.) vom topographischen Standpunkt geäufsert. An unserem Tempel dürfte Apollo — und dies halte ich für den gewichtigsten Gegengrund — unter den am Ostfriese dargestellten Gottheiten nicht fehlen; erscheint derselbe doch an seinem Tempel zu Phigalia, sowie im Westgiebel zu Olympia sogar beim Kentaurenkampf. Die Deutung des Ostfrieses auf den Kampf des Jon und der Athener gegen die Eleusinier (so zuerst Lolling, Gött. gel. Nachrichten 1871 S. 17 f.) unterliegt zudem noch anderen Bedenken.

Die Deutungen auf Theseus, Apollo (Ares, Hephaistos) sind zum Teil stark beeinflufst worden durch die Voraussetzung, dafs Pausanias ein so hervorragendes Bauwerk unmöglich übergangen haben könne. Dies Bedenken erledigt sich durch das auffallende, aber im Zusammenhange unserer Untersuchung unvermeidliche Ergebnis, dafs der Perieget das ganze Quartier Melite überhaupt nicht berücksichtigt hat, wenn nicht etwa der Areiopag und dessen nächste Umgebung dazu gehörte. So übergeht er mit Stillschweigen auch alle übrigen Denkmäler, deren Lage in Melite uns aus andern Quellen bekannt geworden ist: die Pnyx (s. S. 158 f), ein dabei gelegenes Heiligtum der Chrysa (Plut. Thes. 27), den Tempel der Artemis Aristobule (Plut. Themist. 22), des Herakles (s. unten), Heroa des Melanippos (Harpocr. s. v. Μελανίππειον), des Chalkodon (Plut. a. a. O.), des Heptachalkon (Plut. Sull. 14), das Ἀμαζόνειον (Steph. Byz. Harpocr. s. v.; Diodor IV, 28) und die Amazonengräber (Plut. Thes. 27 Quaert. gr. 56), das berühmte Übungshaus der Schauspieler, Μελιτέων οἶκος genannt (Hesych. Phot. s. v. Zenob. II, 27), abgesehen von privaten Gebäuden und anderen Grundstücken, denen wir überhaupt bei Pausanias seltener zu begegnen gewohnt sind (das Haus des Themistokles, Plut. Themist. 22; des Phokion, Plut. Phok. 18; des Kallias Schol. Aristoph. ran. 501; des Epikur Diog. Laert. X, 17).

Ist jene Beobachtung richtig und dürfen wir voraussetzen, dafs der dorische Tempel auf dem westlichen Stadthügel irgend eine Spur in unsrer Überlieferung zurückgelassen hat, so können wir nicht umhin, den »Herakles aus Melite« darin einzusetzen. Kult und Heiligtum desselben in Melite sind wohlbezeugt: Schol. Aristoph. ran. 501 zu οὐκ Μελίτης μαστιγίας: . . . ἐν Μελίτῃ ἐστὶν ἐπιφανέστατον ἱερὸν Ἡρακλέους ἀλεξικάκου . . . τὸ δὲ τοῦ Ἡρακλέους ἄγαλμα ἔργον Ἀγελάδου τοῦ Ἀργείου, τοῦ διδασκάλου Φειδίου. Den Beinamen und das dem Herakles in Melite eigentümliche Äpfelopfer bezeugt Apollodor (Zenob. V, 33 μῆλον Ἡρακλῆς· Ἀπολλόδωρος ἐν τοῖς περὶ θεῶν ὅτι θύεται Ἀθήνησιν Ἡρακλεῖ ἀλεξικάκῳ ἰδιάζουσά τις θυσία u. s. w.; Hesych. s. v. Μήλων Ἡρακλῆς); vgl. auch das Versprechen, welches Theseus dem Herakles bei Eurip. Her. fur. 1331 f. gibt: θανόντος δὲ . . . θυσίαισι λαΐνοισί τ' ἐξογκώμασιν | τίμιον ἀνάξει πᾶσ' Ἀθηναίων πόλις.

Damit vereinigt sich der Thatbestand aufs beste. Gerade in Attika wurde Herakles als Gott verehrt (Diod. IV, 39). Ageladas war bis gegen Olymp. 82 thätig; sein Schüler Phidias konnte an dem Kultbilde des Herakles schon beteiligt gewesen sein. Die Heraklesmetopen über den östlichen Tempelsäulen dürfen nun, wenn nicht als Beweis, so doch als Bestätigung herangezogen werden. Die auf Theseus bezüglichen Bildwerke passen nicht minder gut, da die Athener denselben ja mit Vorliebe neben Herakles zu stellen pflegten (ἄλλος Ἡρακλῆς). Wir schliefsen uns daher unbeirrt von neuerem Widerspruch den Worten Wachsmuths (Athen S. 365) an: »Sicherlich kann man keinen Olympier nachweisen, der auch nur annähernd so viele und so gut verbürgte Ansprüche auf dies Heiligtum erheben könnte.«

Nach dieser Abschweifung auf das Gebiet von Melite setzen wir mit Pausanias die Wanderung fort, welche uns vom Theseion weiter führt. I, 18, 1 geht

er ohne orientierende Bemerkung zum Anakeion, dem Heiligtum der Dioskuren, über: τὸ δὲ ἱερὸν τῶν Διοσκούρων ἐστὶν ἀρχαῖον (also wohl dem Perserbrande entgangen). Darin (in einem Tempel?) befanden sich aufser ihren Statuen die Reiterbilder ihrer Söhne (Anaxis und Mnasinus), ferner Gemälde des Polygnot und Mikon, von ersterem die Dioskuren mit den Töchtern des Leukippos (wohl der Raub), von Mikon die Argonauten. Mit diesen Ἄνακες und Σωτῆρες (C. J. Att. III, 195) war auch anderer Heroenkult verbunden. C. J. Att. III, 290 ἱερέως Ανάκοιν καὶ Ηρωος Ἐπιτεγίου. Das geräumige Temenos, in welchem sich Truppen und selbst die Reiterei versammeln konnten (Thukyd. VIII, 93; Andokid. I, 45), lag schon unmittelbar am nördlichen Burgabhang (vgl. Lucian. pisc. 42 οἱ δὲ καὶ πρὸς τὸ Ἀνάκειον κλίμακας προσθέμενοι ἀνέρπουσιν, nämlich auf die Akropolis), doch über ihm noch das Heiligtum der Aglauros (Paus. I, 18, 2 ὑπὲρ τὸ τῶν Δ. τὸ ἱερόν, Polyain. I, 21, 2). Das letztere wiederum wird bestimmt durch die Angaben, dafs es an der abschüssigsten Stelle des Burgfelsens (Herod. VIII, 53 ἀποκρήμνου ὄντος τοῦ χωρίου, vgl. Paus. I, 18, 2 ἔνθα ἦν μάλιστα ἀπότομον), den sog. Μακραί (πέτραι) vor den Heiligtümern der Pallas, d. i. dem Erechtheion und nicht weit von der am Nordwestabhang gelegenen Pansgrotte (also zwischen beiden) lag: Eurip. Jon. 492 f. ὦ Πανὸς θακήματα καὶ | παραυλίζουσα πέτρα | μυχώδεσι Μακραῖς | ἵνα χοροὺς στείβουσι ποδοῖν | Ἀγραύλου κόραι τρίγονοι | στάδια χλοερὰ πρὸ Παλλάδος | ναῶν. An dieser Stelle erkletterten die Perser bei der Belagerung die Burg (Paus. a. a. O. κατὰ τοῦτο ἐπαναβάντες u. s. w. Herod. VIII, 53). Gewöhnlich läfst man sie durch den sicherlich antiken Felsgang oder Felsspalt hinaufgelangt sein, welcher am oberen Burgrande, etwa 40 m westlich vom Erechtheion, seinen Anfang nimmt, heute nach ein paar Stufen abwärts völlig zerstört und an seinem unteren Ausgang gegenüber der Kapellenruine Seraphim zugemauert ist. (Vgl. C. Bötticher, Bericht über d. Untersuch. zu Athen S. 220, 21.) Ich zweifle daran, obwohl die Örtlichkeit zur Beschreibung pafst. Der geheime Zugang wurde von den Belagerten sicherlich wohl verschlossen. Nun ist es aber, wie ich aus eigner Erfahrung weifs, durchaus nicht unmöglich, den Burgfelsen von aufsen auf der ganzen Linie bis zum Ansatzpunkt der (türkischen) Befestigungsmauer zu erklimmen und, da eine solche damals fehlte, das obere Plateau zu erreichen.

In der Nähe des Aglaurosheiligtums (πλησίον), und zwar nach Mafsgabe der ferneren Wanderung des Pausanias östlich davon lag das Prytaneion (I, 18, 3) mit Resten der hölzernen Gesetzestafeln des Solon (vgl. auch Plut. Solon 25; Harpocr. s. v. ἄξονι), Bildwerken der Eirene, Hestia (vgl. vit. X orr. 847 e) und Agathe Tyche (Aelian, var. hist. IX, 39), Standbildern des Pankratiasten Autolykos (von Leochares, Plin. N. H. 34, 8 § 79; Xen. Symp. I, 1), des Miltiades und Themistokles (deren Basisinschriften später auf einen Römer und einen Thraker umgeschrieben wurden; auch Demochares wurde von der Agora versetzt, vit. X orr. a. a. O.). Das Prytaneion lag noch an der Burghöhe, denn von dort geht Pausanias I, 18, 4 ἐς τὰ κάτω τῆς πόλεως. Zahlreiche Prytanenurkunden mit Verzeichnissen der speisenden Beamten und sonst Geehrten (ἀείσιτοι vgl. Hermes V, 399 f.; VI, 14 f. 50. 51) sind am Nordfufse der Burg zum Vorschein gekommen (vgl. z. B. C. J. Att. III, 1025—28, 1034—37, 1042. 1052 u. a. m.). Als »beim Prytaneion gelegen« wird uns aus andern Quellen noch ein Komplex verschiedenartiger Stiftungen genannt, der Gerichtshof ἐπὶ Πρυτανείῳ (Poll. VIII, 120; Paus. I, 28, 10), das Basileion oder Amtslokal der Φυλοβασιλεῖς, welche auch dem Gerichtshof beim Prytaneion vorstanden (Poll. a. a. O.), in der Nähe das Bukoleion (Poll. VIII, 111; vgl. Plut. praec. conj. 42 ὑπὸ πόλιν τὸν καλούμενον Βουζύγιον); dieses Bukoleion wird wiederum (bei Bekker anecd. gr. I, 449, 15; Suid. s. v. ἄρχων, und soweit wird die dort enthaltene Angabe ja brauchbar sein) direkt in die Nähe des Prytaneion verlegt (τὸ δὲ ἦν πλησίον τοῦ πρυτανείου). »Hinter dem Prytaneion« befand sich endlich ein ödes Feld, Λιμοῦ πεδίον genannt (Zenob. IV, 93: τὸ ὄπισθεν τοῦ πρυτανείου πεδίον. — Über alle diese Stätten und Stiftungen vgl. die Kombinationen von Chr. Petersen, Arch. Ztg. 1852 S. 410 f.; C. Bötticher im 3. Suppl. d. Philol. S. 323 f.). Von den antiken Spuren zwischen den Kapellen Hag. Soter und Simeon (vgl. die Übersichtskarte der Akropolis), in denen Bötticher (a. a. O. S. 359) Reste des Prytaneion zu erkennen glaubte, ist heute wenigstens nichts mehr vorhanden. Doch kann die Stelle desselben nur hier oder wenig unterhalb gesucht werden. Denn nahe dem Felsen zog sich längs den zahlreichen Grotten und Votivnischen des Nordabhanges (genau verzeichnet und beschrieben von Kaupert und Curtius, Atlas von Athen S. 20 f.) ein die ganze Burg umspannender Gürtelweg hin, von welchem eine oberhalb Hag. Simeon in die vertikale Felsfläche gemeifselte Inschrift Kunde gibt, C. J. Att. II, 1077 = III, 409: [τ]οῦ περιπάτο[υ] | περίοδος | 𐅃 (d.i. 5 Stadien) πόδες ΔΠΙΙΙ (d. i. 18 Fufs), eine Mafsbezeichnung, die sich mit dem Umfang des Burgabhanges sehr wohl vereint, wenn man den Weg (in der auf dem Akropolisplan bezeichneten Weise) durch die obere Cavea des Dionysostheaters legt. Die Naturkulte, von denen jene zahlreichen Votivnischen Zeugnis ablegen, dürften mit keinem der am Nordabhang der Burg gelegenen gröfseren Heiligtümer in direkter Verbindung stehen.



Vom Prytaneion aus unternimmt Pausanias zwei fernere Wanderungen, deren erste (I, 18, 4 f.) das »östliche« (bezw. südöstliche) Athen absolviert, während ihn die zweite (I, 20, 1 f.) auf die Südseite der Burg bis zu ihrem Westeingange führt. Zuvor haben wir noch einige römische Anlagen in dem nördlich vor der Akropolis ausgebreiteten Quartier nachzutragen, sowie den äufseren Kerameikos und dessen nähere Umgebung zu beschreiben.

Von der Ostseite des Marktes aus führte südlich an der Attalosstoa vorbei (also zwischen ihr und der Poikile, wie wir S. 166 f. annahmen) eine Strafse nach Osten, auf deren rechter (südlicher) Seite vor wenig Jahren gelegentlich eines Häuserbaues Fundamente einer Halle aus römischer Zeit nebst Statuenresten zum Vorschein kamen (vgl. Karten von Attika I, 9, 5). Diese Strafsenrichtung führt auf ein gröfstenteils noch wohlerhaltenes dorisches Thor, die sog. Pyle der Agora oder der Athena Archegetis (dessen ausführlichere Beschreibung unter »Agorathor« in dem Art. »Baukunst« erfolgt. Vgl. C. Bötticher, Bericht über d. Untersuch. in Athen S. 223 f.). Die vier Säulen des 11,14 m breiten Thores bilden einen Mitteldurchgang für Wagen (3,42 m) und beiderseits je einen schmäleren (1,42 m) für Fufsgänger. Wie die Architravinschrift bekundet, ist das Gebäude in augusteischer Zeit vom Volke aus Geschenken des Caesar und des Augustus errichtet und der Athena Archegetis geweiht worden (C. J. Att. III, 65 ὁ δῆμος ἀπὸ τῶν δοθεισῶν δωρεῶν ὑπὸ Γαΐου Ἰουλίου Καίσαρος θεοῦ καὶ αὐτοκράτορος Καίσαρος θεοῦ υἱοῦ Σεβαστοῦ Ἀθηνᾷ ἀρχηγέτιδι, στρατηγοῦντος u. s. w.). Eine Basis über dem Giebel trug die (Reiter-?) Statue des Lucius Caesar, Enkels und Adoptivsohnes des Augustus (C. J. Att. III, 445: ὁ δῆμος | Λούκιον Καίσαρα Αὐτοκράτορος | θεοῦ ὑοῦ Σεβαστοῦ Καίσαρος ὑόν). Nach Osten zu entsprachen den Säulen drei durch Antenwände gebildete Thorgänge. Diese Wände sind heute bis auf einen Antenpfeiler verschwunden; am linken Ende des Mittelganges findet sich vor der Bettung der verschwundenen Ante an ursprünglicher Stelle im Boden festgedübelt eine kolossale Marmorstele, deren Inschrift (C. J. Att. III, 38) ein Edikt des Kaisers Hadrian mit Anordnungen bezüglich der Ölpreise u. s. w. enthält. An die äufseren Wände schlossen sich vermutlich zu Verwaltungszwecken dienende Marktgebäude an. (Vgl. auch die ebenda gefundene Basisinschrift einer Statue der Julia, in welcher zwei Agoranomen auftreten, C. J. Att. III, 461.) Jedenfalls führte das Thor im Osten auf einen freien, dem Handelsverkehr gewidmeten Platz; man hat sich gewöhnt, ihn als Ölmarkt zu bezeichnen. Von der Einfassung desselben sind bedeutende Säulenreste *in situ* östlich in einem Privathause und nördlich davon in der jetzigen Kaserne sichtbar (die Säulen, unkanneliert, ionischer Ordnung, aus hymettischem Marmor mit pentelischen Kapitälen, 5,20 m hoch, in der Kaserne auch ein Stück des Architravs; vgl. auch B. Schmidt, Rhein. Mus. XX, 161; Curtius, Erl. Text zu d. 7 Karten S. 45); nach diesen Spuren ergänzt, würde der Platz eine Breite von ca. 60 m und eine westöstliche Ausdehnung von nahezu 100 m gehabt haben.

Die Einheitlichkeit der Anlagen setzt sich noch weiter nach Osten fort; hier liegt, noch in der Axe des Marktthores (27 m von dem Säulenabschlufs des Platzes), ein nur wenig älteres Bauwerk, der im ganzen wohlerhaltene sog. Turm der Winde, d. i. das im 1. vorchristl. Jahrh. erbaute Horologion des Syrers Andronikos aus Kyrrhos, von welchem uns Vitruv I, 6, 4 berichtet: *Andronicus Cyrrhestes, qui etiam exemplum conlocavit Athenis turrim marmoream octagonon et in singulis lateribus octagoni singulorum ventorum imagines* u. s. w. (Vgl. Varro, De re rust. III, 5, 17). Aufser den noch erhaltenen Reliefs der acht Winde: Boreas, Skiron, Zephyros, Lips, Notos, Euros, Apeliotes, Kaikias befand sich auf der Spitze des Gebäudes ein eherner Triton als Wetterfahne. Das Innere zeigt Einrichtungen für eine Wasseruhr. (Vgl. Altert. von Athen I, 96 f. Lfg. II Taf. 3; Lfg. III Taf. 9. Das Nähere unter dem besonderen Art. »Turm der Winde«.) Das Gebäude stand auf höherem Terrain als das Agorathor und der Markt mit seiner ionischen Säulenordnung (vgl. C. Bötticher, Bericht über d. Untersuch. zu Athen S. 223; B. Schmidt und E. Curtius a. a. O.; der Unterschied zu den Basen der letzteren beträgt 2,30 m), nicht aber, wie man gemeint hat, in der Mitte eines freien Platzes. Denn die unmittelbar südlich von dem Horologion aufgedeckten Substruktionen trugen eine mit Rundbögen (von denen noch zwei und ein halber erhalten sind) geschmückte Halle (nicht Wasserleitung, die vielmehr verdeckt flofs). Drei Fragmente des Frieses melden, dafs dieser Bau gleichfalls (doch nicht gleichzeitig) der Athena Archegetis (und Mitgliedern des kaiserlichen Hauses) geweiht war. C. J. Att. III, 66; jetzt vollständiger Mitt. d. arch. Inst. VII, 398 f. (Dessau): [... καὶ] Ἀθηνᾷ Ἀρχηγέτιδι καὶ θεοῖς Σεβαστοῖς [... Ἑρμογένης ... ου]ς Γαργήττιος [καὶ ...]ης Ἑρμογ[ένους] Γαργήττιος, γόνῳ δὲ Δημητρίου Μαρα[θωνίου ...]υ ἀνέθηκαν. Nördlich von dem Turm des Andronikos liegt jetzt ein kleines Wasserbassin zu Tage.

Etwa 160 m östlich über das Horologion hinaus findet sich die Ausgrabungsstätte von Hagios Dimitrios Katiphori (einer jetzt abgetragenen Kapelle), deren reiche Ergebnisse an Ephebeninschriften (s. Ἐπιγραφαὶ ἀνέκδ. 1860; Philistor I—IV; Dittenberger, De epheb. att. S. 51 f.) den Gedanken nahe gelegt haben, hier oder in nächster Umgebung das

dem makedonischen Söldnerführer Diogenes zu Ehren Diogeneion benannte, in jenen Urkunden häufig erwähnte Gymnasion zu suchen. (Über Diogenes, der sich durch Räumung der attischen Festungen nach 229 v. Chr. die ungemessene Dankbarkeit der Athener erwarb — ihm wurden sogar ein Heiligtum und Festspiele gestiftet — vgl. Köhler im Hermes VII, 1 f.) Freilich mufs betont werden, dafs an jenem Orte antike Reste *in situ* nicht vorhanden sind und dafs vielmehr die dort hindurchgehende fränkische (gewöhnlich sog. valerianische) Mauer den Sammelpunkt jenes reichen Materiales gebildet hat.

In der Nordstadt unweit der Stadtmauer liegt zwischen dem acharnischen Thor und dem Dipylon das Kirchlein des Hag. Joannis Kolonnais, so genannt nach einer antiken Säule, deren Schaft von demselben umschlossen wird, während das Kapitäl das Dach noch überragt. Angeheftete Haare und Wollenfäden beweisen, dafs man derselben wunderthätige Kraft beimifst. Es ist eine glatte Säule aus grünlich geädertem Marmor (Cipollino, vgl. die Säulen von der Westfront der ›Hadrianstoa‹) von ca. 0,70 m Durchmesser und 4,50 — 5 m Höhe; das Kapitäl zeigt Akanthosblätter und (auf drei Seiten) herauswachsende Volutenpaare.

Wir bemerken gleich, dafs von anderen römischen (hadrianischen?) Bauten in dieser Gegend zwei wohl verschleppte korinthische Kapitäle herrühren, welche heute aufserhalb der Stadt bei den Ölpressen (in der Nähe der Kapelle Hag. Daniel, der nordwestlichsten auf unsrer Karte) liegen. Höhe und Durchmesser betragen je 1 m. Aus den Akanthoskelchen erheben sich wiederum die Doppelranken.

Hart unter der Innenseite der Stadtmauer, welche vom Dipylon nach Nordosten zieht, wurde von der archäologischen Gesellschaft eine gröfsere Anzahl von Fundamenten und zum Teil erhaltenen Wandresten räumlich sehr beschränkter Privathäuser aufgedeckt (vgl. Πρακτικά 1876 S. 16 f. mit Plan; auch v. Altens Aufnahme des Dipylon, Mitt. d. Inst. III Taf. 3 Nr. 54 — 58, dazu S. 48). Die Räume enthalten kaum mehr als 4 — 7 m im Durchmesser. Die Fufsböden waren aus gestampfter Erde mit eingedrückten Kieseln und Marmorsplittern hergestellt. Die Wände hatten Stuckbewurf und ziemlich ordinäre, naturalistische Ornamente, meist mit roter Farbe aufgemalt. Ein Haus (N. 55 bei Alten) hatte südlich eine Art Portal mit zwei Säulen; in der Nähe befinden sich mehrere Zisternen.

Ähnliche Fundamente dicht gedrängter kleinerer Wohnhäuser finden sich auch südwestlich vom kleineren Dipylonthor (N. 13, 15 bei v. Alten, N. 14 ist ein gewölbter Brennofen, in dem sich Lampen mit christlichen Emblemen fanden; vgl. a. a. O. S. 46 f.); ebenda sind neuerdings auch an der Aufsenseite der Stadtmauer Fufsbodenmosaike und Mauerreste von Wohnungen ans Licht getreten. (Vgl. Πρακτικά 1880 im Plan bei η, ϑ u. s. w.)

Die nördliche Umgebung der Stadt.

Von dem kleineren Dipylonthore, dessen Richtung selber auf die eleusinische Strafse weist, zweigt sich links in sanfter Kurve ein Weg nach Westen ab, der dann vermutlich südwärts zu dem Peiraieus führte. Auf jener Strecke wird derselbe zu beiden Seiten von zahlreichen Grabdenkmälern begleitet, der interessantesten und besterhaltenen Anlage dieser Art bei Athen, welche die griechische archäolog. Gesellschaft in mehrfachen Ausgrabungsperioden blofsgelegt hat. Man kann thatsächlich von einem antiken Friedhof sprechen, spezieller wird derselbe nach der unmittelbar rechts gelegenen Kapelle der Hagia Triada benannt. (Oft beschrieben und aufgenommen; Ausgrabungen aus den Jahren 1861, 1863, 1870, 1879; vgl. u. a. Bull. Inst. 1863 S. 161 f., Ἐφημ. ἀρχ. 1861—1863; Πρακτικά 1870 — 1871 S. 9 f.; Συνέλευσις 1870 S. 9 f. mit Plan; Salinas, i. monum. sepolcr. scoperti presso ... la St. Trinità 1863; C. Curtius, Arch. Ztg. XXIX [1871] S. 12 f. mit Plan; E. Curtius, Erl. Text zu d. 7 Karten S. 38 u. Beilage; Atlas von Athen Bl. IV S. 24 f.; v. Sybel, Katalog d. Skulpt. zu Athen S. 236 f.; Milchhöfer, Die Museen Athens S. 35 f.)

Die beiden ersten Denkmäler, welche uns auf dem Wege vom Thor aus begegnen, die Stele der kerkyraeischen Gesandten Thersandros und Simylos (v. Sybel N. 3357) und des athenischen Proxenos Pythagoras von Salybria, beide zu den frühesten datierbaren gehörig (aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts), sind auf Kosten des Staates gesetzt (die einzigen dieser Art) und stehen zugleich abgesondert auf tieferem Niveau. Nach einem nicht unerheblichen Anstieg nimmt links das berühmte Denkmal des Dexileos (zu der Familiengruft des Lysanias gehörig, v. Sybel N. 3312 mit Angabe der Litteratur) eine hervorragende Stellung ein. Es ist zugleich das älteste hier bekannte Grabmal (nach 394/393 errichtet, in welchem Jahre Dexileos bei Korinth fiel); der Friedhof scheint somit nicht vor Ende des 5. Jahrhunderts angelegt worden zu sein. Von hervorragenden Monumenten in derselben Reihe nennen wir noch das benachbarte Familiengrab des Agathon (v. Sybel N. 3316 f.) und den Grabnaos des Dionysios, mit polychromer Malerei auf Marmor (v. Sybel N. 3323), gegenüber namentlich das (stilistisch älteste) Grabrelief der Hegeso (v. Sybel N. 3332).

Da die Strafse, welche vom Thore aus den Friedhof bei der Hag. Triada durchschneidet, immerhin noch eine Steigung enthält (s. oben), welche ihn für den schwereren Lastverkehr unbequem macht, durch eine weitere Biegung nördlich um die Kapelle herum

dagegen leicht zu vermeiden war, so halte ich dieselbe nur für einen Nebenweg nach dem Peiraieus, während die Hauptstrafse sich in der weiteren Fortsetzung des Thorganges erst bei der heutigen Fahrstrafse west- und dann südwärts gewandt haben wird. Ebenda suche ich jetzt (entgegen der dem »Atlas von Athen« entnommenen Wegskizze auf unserer Karte) den Anschlufs der vom nordöstlichen Dipylonthor kommenden Peiraieusstrafse und den Ausgangspunkt der eigentlichen heiligen Strafse nach Eleusis (bei dem auf der Karte nordwestlich der Hag. Triada verzeichneten Reservoir, welches eine Wasserleitung aufnimmt). Genau an letzterer Stelle sind zwei Grenzsteine (C. J. Att. I, 505a und II, 1057) gefunden worden mit der Aufschrift ὅρος τῆς ὁδοῦ τῆς Ἐλευσῖνάδε. Ebenda haben wir das Grabmal des Anthemokritos zu suchen, mit welchem Pausanias die Beschreibung der heiligen Strafse einleitet (I, 36, 3; vgl. Plut. Pericl. 30 παρὰ τὰς Θριασίας πύλας [s. S. 149] und Isaios bei Harpocr. s. v. Ἀνθεμόκριτος· τό τε βαλανεῖον τὸ παρ' Ἀνθεμοκρίτου ἀνδριάντα. Das Bad wird eben aus der erwähnten Leitung gespeist worden sein). Für die Denkmäler der eleusinischen Strafse s. Lenormant, La voie sacrée und meinen Text zu den Karten von Attika II, 15 f. — Auf das Grab des Molottos (Paus. I, 36, 4) folgte der Platz Skiron, bei einem (jetzt regulierten) Giefsbach, wo der im Kampf gegen Athen gefallene Seher Skiros bestattet worden sein soll. Noch vor der Brücke über den Kephisos lag ferner (I, 37, 2. 3) der Demos Lakiadai mit dem Heroon des Lakios, ebenso ein Altar des Zephyros und Heiligtum der Demeter und Kore, an welches sich die Sage von der Aufnahme der Göttin durch Phytalos knüpte; zusammen mit ihnen genossen Athena und Poseidon Verehrung. Nach dem heiligen Feigenbaum, dem Geschenk der Demeter an Phytalos, hiefs die Gegend auch ἱερὰ συκῆ (Philostr. vit. opt. II, 20, 3; Athenaios III, 47d: Hesych. Phot. s. v.). Es folgte die durch Spottgebrauch bei den Prozessionen nach Eleusis (γεφυρισμοί) berühmte Kephisosbrücke (Strab. IX, 400; Paus. I, 37, 4), weiterhin (bei der Kirche des Hag. Sabas?) ein Altar des Zeus Meilichios, sodann (bei Hag. Georgios?) ein Heiligtum des Heros Kyamites. Grabmäler, zum Teil der prunkvollsten Art, wie das der Pythionike (I, 37, 5), begleiten die Strafse bis an den Engpafs des Korydallos.

Ein dritter breiter Weg führte vom Dipylon zur Akademie (Livius XXXI, 24 *extra [portam i. e. Dipylum] limes mille ferme passus longus in Academiae gymnasium ferens;* vgl. Cicero de finib. V, 1. 1; Lucian Scyth. 2). Die Richtung folgt aus der Angabe, dafs die öffentlichen Begräbnisstätten auf beiden Seiten desselben (Paus. I, 29, 4 f.) im äufseren Kerameikos lagen (Aristoph. av. 395 ὁ Κεραμεικὸς δέξεται νώ, vgl. das Scholion; dazu Harpocr. s. v. Κεραμεικός, Thukyd. II, 34, 5 ἐπὶ τοῦ καλλίστου προαστείου τῆς πόλεως), sowie aus der Nachbarschaft der Akademie und des Kolonos Hippios (Paus. I, 30, 4), dessen Lage unzweifelhaft durch die beiden am Ostrande des Ölwaldes in der Ebene aufsteigenden Felshügel (s. unten) gekennzeichnet wird. Somit war das nordöstliche Dipylonthor genau auf die Akademie orientiert und von ihm ging die breite Strafse aus, welche Livius (d. h. seine Quelle Polybios) a. a. O. erwähnt.

Ehe die Gräber begannen, lagen vor dem Thore noch einige Heiligtümer, ein Hain der Artemis (Hekate vgl. Hesych. s. v. Καλλίστη) mit Schnitzbildern, welche ihre Beinamen Ariste und Kalliste trugen (Paus. I, 29, 2; darauf bezüglich vielleicht zwei beim Dipylon gefundene Inschriften: Ἀθήναιον I, 395, ein' kleiner Altar und VIII, 235, Thiasotendekret: ἀναθεῖναι ... στήλην ἐν τῷ ἱερῷ τῆς Ἀρτέ[μιδος]), sodann ein kleiner Tempel, in welchen jährlich das Kultbild des Dionysos Eleuthereus getragen wurde. (Vgl. Ephebeninschriften wie C. J. Att. II, 470 Z. 11 εἰσήγαγον δὲ καὶ τὸν Διονύσον ἀπὸ τῆς ἐσχάρας C. J. Att. II, 471 B Z. 76 C Z. 12. Weihinschriften in der Nähe des Dipylon gefunden C. J. Att. III. 139, 192). In der Nähe des Dipylon (wenn nicht innerhalb der Stadt, s. S. 162) befand sich das Βουλευτήριον τὸ τεχνιτῶν (Philostr. vit. Soph. II, 8, 2 παρὰ τὰς τοῦ Κεραμεικοῦ πύλας); das Heroon des Skythen Toxaris lag οὐ πολὺ ἀπὸ τοῦ Διπύλου ἐν ἀριστερᾷ εἰς Ἀκαδήμειαν ἀνιόντων (Lucian Skyth. 2), ebenso das Grab (Kenotaphion?) des Solon: παρὰ τὰς πύλας πρὸς τῷ τείχει ἐν δεξιᾷ εἰσιόντων (Aelian. var. hist. VIII, 16). Die übrigen in der Fortsetzung der Strafse gelegenen Grabstätten kennen wir gröfstenteils aus Pausanias (I, 29, 3 f.); von öffentlich errichteten Einzelgräbern zuerst das des Thrasybul (πρῶτος μέν ἐστιν οὗτος τάφος), des Perikles (ἐπὶ δὲ αὐτῷ vgl. Cicero de finib. V, 2, 5 *paulum ad dexteram*), des Chabrias und Phormis.

Sodann folgte, etwa gegen die Mitte des Weges der Friedhof, in welchem der Staat seine Gefallenen bestattete. Nur die Marathonkämpfer hatten ihr Polyandrion an Ort und Stelle. Pausanias erwähnt an erster Stelle (I, 29, 4 πρῶτοι ἐτάφησαν) das Denkmal der bei Drabeskos in Thrakien Gefallenen (vgl. C. J. Att. I, 432); vor demselben befand sich ein Relief mit kämpfenden Reitern (Melanopos und Makartatos, die in Böotien fielen); es folgten Gräber der verbündeten thessalischen Reiter, kretischer Bogenschützen und wiederum athenischer Krieger, die in verschiedenen Schlachten gefallen waren (29, 6 f.). Von diesen hat sich die palmettenverzierte Krönung des Denkmals jener Reiter (darunter auch der Name des Dexileos, s. S. 174),

welche im Jahre 394/393 bei Korinth (und Koroneia) gefallen waren (Paus. I, 29, 11), im Jahre 1861 im Felde bei einer Ziegelbrennerei (250 Schritte von der Hag. Triada) gefunden; (vgl. Köhler, Monatsber. d. Berl. Akad. 1878 S. 273; als Vignette zu S. 3 des Atlas von Athen abgebildet). Der Grabstein eines andern Kriegergrabes aus dem Kerameikos, der (im Jahre 432) bei Potidaia Gefallenen (C. J. Att. I, 442) kam gleichfalls »ἐν τῷ πεδίῳ τῆς Ἀκαδημίας« zum Vorschein.

An Ort und Stelle sieht man nur noch etwa 300 m nordwestlich vom Dipylon bei der heutigen Strafse in einem annähernd kubischen Mauerstück (4,30—4,50 m im Durchm., über 2 m Höhe, darüber Aufbau?) den Kern eines wohl aus römischer Zeit stammenden Grabmonumentes (auf der Karte »Denkmal«).

Den Beschlufs macht bei Pausanias (29, 15 f.) wieder eine Reihe von Einzelgräbern: des Konon, Timotheos, Zenon (vgl. Diog. Laert. VII, 11, 15, 29), Chrysippos, Nikias (des Malers), Harmodios und Aristogeiton (denen vom Polemarchen an den Epitaphien geopfert wurde, Poll. VIII, 91, ebenso wie dem Androgeos, Hesych. s. v. ἐπ' Εὐρυγύῃ ἀγών), Ephialtes und Lykurgos (schon dessen Vorfahren; vgl. vit. X orr. 852 a). Das Grabmal des Lykurg scheint bereits dicht neben der Akademie gelegen zu haben; vit. X orr. 842 e: ἄντικρυς τῆς Παιωνίας Ἀθηνᾶς ἐν τῷ Μελανθίου τοῦ φιλοσόφου κήπῳ.

Die Akademie, eine Örtlichkeit, die nach ihrem einstigen Besitzer oder einem Heros Hekademos benannt worden sein soll (Paus I, 29, 1; Diog. Laert. III, 7; Suid. s. v.) wird als Hain mit Gymnasium, selbst als Vorstadt bezeichnet (Diog. Laert. a. a. O. γυμνάσιον προάστειον ἀλσῶδες, Plut. Sulla 12 δενδροφορωτάτη προαστείων). Der Tyrann Hipparch hatte sie mit einer mächtigen Mauer umgeben (Suid. s. v. τὸ Ἱππάρχου τειχίον), Kimon reich bewässert, bepflanzt und mit Spaziergängen ausgestattet (Plut. Cim. 13). Nach Ciceros genauer Angabe (de fin. V, 1, 1) lag die Akademie vom Dipylon 6 Stadien entfernt, womit die im Volksmunde noch heute so genannte baumreiche Örtlichkeit wohl übereinkommt. Vor dem Eingange lag nach Pausanias (I, 30, 1 πρὸ τῆς ἐσόδου) ein Altar des Eros, von Charmos, einem Liebhaber (oder Verwandten) des Hippias geweiht (vgl. besonders Athenaios XIII, 609 d, nach Kleidemos, mit Angabe der Dedikationsinschrift). Von hier ging der Fackelwettlauf bei den Lampadedromieen aus (Plut. Solon 1; Hermias zu Plat. Phaidr. c. VII); genauer wohl (s. Wecklein, Hermes VII, 443 f., nach Apollodor beim Scholiasten zu Sophocl. Oed. Col. 57) von der βάσις ἀρχαία κατὰ τὴν εἴσοδον mit dem Relief des Prometheus und Hephaistos, denen dieser Altar geweiht war. Denselben βωμός, an dem auch die Fackeln angezündet wurden, erwähnt Pausanias gleich darauf (30, 2) bereits in der Akademie. Die nun (a. a. O.) folgenden Altäre der Musen, des Hermes und des Herakles verraten die Nähe des berühmten Gymnasiums, dessen Pausanias selber keine Erwähnung thut. Auch den heiligen Bezirk der Athene deutet er nur an (καὶ ἔνδον Ἀθηνᾶς . . . βωμός), welcher Göttin die Akademie doch ganz besonders geheiligt war (Athenaios XIII, 561 d τῆς Ἀκαδημίας ἐκδήλως τῇ Ἀθηνᾷ καθιερωμένης). Neben ihr hatten, abgesehen von jener βάσις ἀρχαία am Eingange, Prometheus und Hephaistos noch ihre besondere Kultstätte (Schol. Soph. Oed. Col. 57, nach Apollodor: συντιμᾶται δὲ [ὁ Προμηθεύς] καὶ ἐν Ἀκαδημίᾳ τῇ Ἀθηνᾷ καθάπερ ὁ Ἥφαιστος· καὶ ἔστιν αὐτῷ παλαιὸν ἵδρυμα καὶ ναὸς ἐν τῷ τεμένει τῆς θεοῦ). Endlich hängt der Ölbaum, dessen Pausanias nur flüchtig gedenkt (καὶ φυτόν ἐστιν ἐλαίας, δεύτερον τοῦτο λεγόμενον φανῆναι, d. h. nächst der heiligen Olive beim Erechtheion), unzweifelhaft zusammen mit den dem Athenaheiligtum benachbarten 12 μορίαι (nach Istros, Schol. Soph. Oed. Col. 701, vgl. Phot. s. v. μορίαι ἐλαῖαι, Absenker derjenigen von der Akropolis), welche unter dem speziellen Schutz des Zeus Morios (oder Kataibates) standen (vgl. Soph. Oed. Col. 704 und Schol.). Was Plato betrifft, so nennt Pausanias (30, 3) nur das Grabmal des Philosophen nicht weit von der Akademie, d. h. wohl dem Gymnasium (Ἀκαδημίας οὐ πόρρω); in derselben Gegend mufs sich aber auch der Garten befunden haben, welchen er später zu seinem διδασκαλεῖον machte, denn auch dieser wird in der Nähe des von dem Menschenhasser Timon bewohnten Turmes und des Kolonos Hippios erwähnt (Proleg. Platon. philos. c. 4 πλησίον τοῦ καταγωγίου Τίμωνος und Diog. Laert. III, 5 περὶ τὸν Κολωνόν), welche Pausanias (30, 4) nächst dem Denkmal des Plato aufführt (κατὰ τοῦτο τῆς χώρας φαίνεται πύργος Τίμωνος und δείκνυται δὲ καὶ χῶρος καλούμενος Κολωνὸς ἵππιος). In jenem Garten hatte Platon selber ein Heiligtum der Musen gestiftet (Proleg. Plat. a. a. O., Diog. Laert. IV, 19), dann Speusippos Bildwerke der Chariten (Diog. Laert. IV, 1), ein Perser Mithridates die Statue des Platon, von der Hand des Silanion, wie ja der Garten, kurzweg als Akademie bezeichnet, auf seine Schüler und Nachfolger, die Akademiker, forterbte. Überhaupt war der Begriff der Akademie, wenigstens in späterer Zeit, ein ziemlich weit umfassender. Auch mehrere andre Privatgrundstücke werden darauf erwähnt: Diog. Laert. IV, 66, der »Lakydeion« genannte Garten; mehrmals treten χωρία ἐν Ἀκαδημίᾳ auf in der Urkunde C. J. Att. III, 61 A; III Z. 14, B. I Z. 31; B. II Z. 28. Auch als Lokal der jährlichen Leichenfeier, welche doch den im äufseren



Kerameikos bestatteten Kriegern galt, wird die Akademie genannt (Philostr. vit. Soph. II, 30; Poll. VIII, 91). Diese Örtlichkeit, in welcher sich die Opfergrube (auch für andre Heroen, wie Eurygyes, d. i. Androgeos Hesych. s. v. ἐπ' Εὐρυγύῃ ἀγών, und die Tyrannenmörder, Poll. VIII, 91) befand: Heliod. Aethiop I, 17 ὁ βόθρος ὁ ἐν Ἀκαδημίᾳ, sowie das Πολυάνδρειον als gemeinsame Opferstätte (in Ephebeninschriften; vgl. Verhandl. d. Würzb. Phil. Ges. S. 36 f.) wird eben nur kurz vor der eigentlichen Akademie, etwa am Ende der Gräberreihe, zu suchen sein.

Die Entfernung des Kolonos Hippios von Athen gibt Thukydides (VIII, 67) auf 10 Stadien an; 10 Stadien vom Dipylon entfernt ist bereits der südlichere Felshügel (s. S. 151), auf welchem sich die Grabsteine O. Müllers und Ch. Lenormants erheben. Hier lag ein Heiligtum des Poseidon Hippios und der Athena Hippia (Thukyd. a. a. O., Paus. I, 30, 4). Die fruchtbaren Gefilde, welche der berühmte Chorgesang des Sophokles feiert (Oed. Col. 668 f.), erkennen wir noch heute in der nordwestlich und nördlich, namentlich um den Fuſs des zweiten, gröſseren Hügels ausgebreiteten Landschaft wieder. Hier befanden sich auch die aus derselben Tragödie bekannten, sagenberühmten Stätten und Wahrzeichen, das Heiligtum der Eumeniden (Oed. Col. 40 f.), die »eherne Schwelle«, welche zum Hades hinabführte (χαλκόπους ὀδός v. 57 und Schol. v. 1590), die Heroa des Theseus und Peirithoos (v. 1593 Paus. a. a. O.), dann des Oidipus (und Adrastos, Paus.); daneben war ein Hügel (unzweifelhaft der nördliche von den beiden genannten), der Demeter Euchloos geheiligt (Oed. Col. v. 1600 εὐχλόου Δήμητρος προσόψιος πάγος). Vgl. über diese und benachbarte Örtlichkeiten Stephani, Reise durch einige Gegenden des nördlichen Griechenland S. 102 f.

Das östliche Athen.

Auf dem Wege vom Prytaneion (s. S. 172) ἐς τὰ κάτω τῆς πόλεως gelangt Pausanias (I, 48, 4) zum Heiligtum des Serapis, welches die Athener dem König Ptolemaios Philadelphos zuliebe errichtet hatten. Durch einige epigraphische Funde werden wir allerdings in die nordöstliche Stadt, die Gegend der neuen Metropoliskirche, geführt, bei deren Fundamentlegung das Fragment einer Inschrift auf einer Kanephore des Serapis und der Isis zum Vorschein kam (C. J. Att. III, 923). Eine andre Basis mit der Weihung an Serapis und Isis (Rangabé ant. hell. 2361 = Ἐφημ. ἀρχ. 1813) stammt gleichfalls aus einer Kapelle am Nordabhange der Burg, eine andre Urkunde, deren erhaltener Teil freilich nur Isis und Os(iris) nennt (C. J. Att. III, 203), aus der Gegend des Turms des Andronikos.

Eine Örtlichkeit in der Nähe (οὐ πόρρω) bewahrte das Angedenken an das Bündnis zwischen Theseus und Peirithoos; (beim Theseion hieſs nach Plut. Thes. 27 eine Stätte ὁρκωμόσιον, welche aber an das Bündnis des Theseus mit den Amazonen erinnern sollte). Bei jenem Platze lag (Paus. I, 18, 5 πλησίον) ein Tempel der Eileithyia, wohl zu scheiden, wenn hier keine Verwirrung vorliegt, von einem zweiten Heiligtum derselben Göttin »in Agrai«. Isaios V, 39 nennt nur τὸ τῆς Εἰληθυίας ἱερόν. Doch ist eine Weihinschrift auf diese Göttin auch bei der Metropolis gefunden worden (Roſs, Demen S. 95 N. 165 = Ἐφ. ἀρχ. 821), andre stammen aus der Gegend östlich von der Burg (C. J. Att. III, 925. 926; vgl. auch C. J. Att. III, 836 a; Asklepieion?). Vom Eileithyiatempel geht Pausanias zum Heiligtum des Zeus Olympios, dem Olympieion, über, dessen Lage und Ruine wohl bekannt sind. (Vgl. Stuart und Revett, Altert. von Athen III, 10 Taf. 7—10; Ἐφ. ἀρχ. 1862 S. 26 mit Plan; Curtius, Erl. Text S. 47, Atlas von Athen Bl. X.) Diese uralte Kultusstätte des Zeus, auf welcher der Sage nach schon Deukalion ein Heiligtum gründete (Paus. I, 18, 1; vgl. Thukyd. II, 15), begann zuerst Peisistratos durch die Architekten Antistates, Kallaischros, Antimachides und Porinos mit einem groſsartigen Tempel auszuschmücken (Arist. polit. V, 11; Vitruv. VII praf. 15). Nur der gewaltige Unterbau scheint fertig geworden zu sein; dann blieb das Werk gegen 350 Jahre liegen, bis der König von Syrien, Antiochos IV Epiphanes (175—164), dem römischen Baumeister Cossutius die Fortführung übertrug; damals wurde die Cella, umgeben von einem Dipteros korinthischer Säulen, fertig (Vitruv a. a. O.; Athen. V, 194 a; Livius XLI, 20, 8 u. a. m.). Nach des Königs Tod stockte der Bau von neuem, auch im halbvollendeten Zustande, welcher allmählich sprichwörtlich wurde, ein Gegenstand der Bewunderung (Ps.-Dikaiarch I, 1; vgl. Plut. Solon 32; Lucian Ikaromenipp. 24). Nach der Einnahme Athens (86 v. Chr.) entführte Sulla Säulen vom Olympieion (ältere oder erst vorgearbeitete?), zum Bau des capitolinischen Jupitertempels (Plin. H. N. XXXVI, 6 § 45). Ein Plan der den Römern befreundeten und verbündeten Könige, das Olympieion auszubauen und dem »Genius des Augustus« zu weihen, ist vielleicht nicht einmal zu den ersten Anfängen gediehen (Sueton August. 60). Erst dem Kaiser Hadrian war es vergönnt, das groſse Werk 650 Jahre nach seiner Begründung zum Abschluſs zu bringen und das auf das prachtvollste hergerichtete Heiligtum mit dem goldelfenbeinernen Kultbilde des Gottes einzuweihen (Paus. I, 18, 6; Cass. Dio LXIX, 16; Philostr. vit. Soph. I, 25, 3).

Wann die Zerstörung des gröſsten Teiles des Tempels vor sich ging, ist unbekannt. Cyriacus von Ancona (gegen Mitte des 15. Jahrhunderts) zählte

noch 21 Säulen (Epigr. p. Illyr. 11), nach Babin (in seinem Brief von 1672 § 15, s. Wachsmuth, Athen S. 759) wufste die Tradition noch von 26 Säulen zu berichten, zu seiner Zeit existierten nur noch 17; so viele sahen auch Stuart und Revett (1751—53); gegen 1760 wurde die westlichste, alleinstehende Säule auf Befehl des Woywoden zu Kalk gebrannt; im Jahre 1852 warf ein Orkan die mittlere der drei isolierten Säulen um, die noch heute, in ihre Trommeln aufgelöst, der Länge nach am Boden liegt. Es stehen somit noch 15 Säulen mit Teilen ihres Gebälkes auf dem gewaltigen, über 200 m langen, 130 m breiten Unterbau, welcher sich nach Osten (bis über 4,50 m), nach Süden (bis gegen 3,50 m) und nach Westen (wo er stark zerstört ist) über dem zum Ilisos abfallenden Niveau erhebt. Derselbe ist mit bossierten Kalksteinquadern verkleidet und wird in Zwischenräumen von je 5,57 m durch Strebepfeiler verstärkt; ihnen entspricht im Innern (nach Sempers Untersuchungen) ein Netz von Gurtbögen (die also ein System von Cellen, sog. favissae herstellen). Die Ausdehnung des Unterbaues stimmt zu der Angabe des Pausanias (18, 6), dafs der Peribolos des Tempels ungefähr vier Stadien betragen habe.

Dieser selbst war ein über 120 m langer, 54 m breiter Dipteros Dekastylos korinthischer Ordnung (vgl. Vitruv VII, Praef. 15) mit dreifachen Säulenreihen am Pronaos und Opisthodom, zu denen noch je vier zwischen den Anten der Cella kommen (also im ganzen etwa 126 Säulen). Die erhaltenen Säulen gehören der Südostecke und der inneren südlichen Langseite an. Ihr Durchmesser, wegen der Entasis ungleich, erreicht 2 m, ihre Höhe mit Kapitäl und Basis 20,16 m. Ersteres, 2,50 m hoch und oben 3 m breit, ist aus zwei Teilen (unten Akanthoskelch, oben Voluten) gearbeitet. Die Interkolumnien betragen 2,92 m. Die Architrave, welche über 6 m Länge erreichen und 2,25 m Höhe haben, sind der Breite nach aus je drei parallel gelegten Blöcken zusammengesetzt.

Der ganze Peribolos war (nach Pausanias) erfüllt mit Bildwerken, meist des Hadrian, welche die griechischen Städte einzeln geweiht hatten (eine Anzahl von Basen mit den Inschriften ist erhalten); die Kolossalstatue desselben Kaisers hinter dem Tempel war von den Athenern gestiftet worden. Aufserdem erwähnt der Perieget (18, 7) einen altertümlichen Zeus aus Erz, die Bronzestatue des Isokrates auf einer Säule (deren Aufstellung beim Olympieion auch anderweitig, vit. X orr. 839 b, bezeugt ist), Perser aus phrygischem Marmor, die einen ehernen Dreifufs trugen.

Dagegen mufs das Heiligtum des Kronos und der Rhea und das Temenos der Ge Olympia, welche in demselben Zusammenhang (18, 7) vorkommen, schon aufserhalb des eigentlichen Peribolos von vier Stadien gelegen haben. Ersteres erstreckte sich bis zum Ilisos, wo ihm jenseits das »Metroon in Agrai« benachbart war (Bekk. anecd. gr. I, 273, 20 Κρόνιον τέμενος· τὸ παρὰ τὸ νῦν Ὀλύμπιον μέχρι τοῦ μητρῴου τοῦ ἐν Ἄγρᾳ [so statt ἀγορᾷ]; Wachsmuth, Rhein. Mus. XXIII, 17). Das altertümliche Heiligtum der Ge Olympia (Thukyd. II, 15) lag nach Plut. Thes. 27 bereits in der Nähe einer Grabstele der Amazone Antiope, welche Pausanias (I, 2, 1) beim Eintritt in die Stadt vom Phaleron aus, d. h. beim itonischen Thore (Plat. Axioch. 364 d) erwähnt (s. S. 149). Hier in einem Erdspalt des niedrig gelegenen Terrains soll sich die deukalionische Flut verlaufen haben (Paus. I, 18, 7); Deukalion selber war in der Nähe des Zeustempels bestattet (18, 8).

Von der Reihe der übrigen Hadrianischen Bauten in Athen, welche Pausanias beim Olympieion noch anhangsweise nennt (18, 9), dem Tempel der Hera und des Zeus Panhellenios, dem Pantheon, der bewunderten Säulenhalle mit der Bibliothek, dem Gymnasion vermögen wir nur das letztere bestimmter zu lokalisieren (s. S. 169); das meiste wird im Osten Athens, der eigentlichen Hadriansstadt zu suchen sein. Die Existenz und die Lage eines »neuen« Hadrianischen Athen, welches auf die Anregung des Kaisers hin entstand, wird monumental bezeugt durch die Inschrift des von den Athenern ihm zu Ehren vor der Nordwestecke des Olympieionbezirkes errichteten Thorbogens, des sog. Thores des Hadrian (Stuart und Revett, Altert. von Athen II, 400 f. Lfg. X Taf. 10; Lfg. XI Taf. 6; s. die nähere architektonische Beschreibung in dem Art. »Baukunst« unter Hadriansthor). Auf der Ostseite liest man (C. J. Att. III, 402): Αἵδ' εἴσ' Ἀδριανοῦ καὶ οὐχὶ Θησέως πόλις, auf der Westseite: Αἵδ' εἴσ' Ἀθῆναι Θησέως ἡ πρὶν πόλις· (ungenau wiedergegeben im Scholion zu Aristid. Panath. III, 201, 32; Dindf.).

Die Vermutung, dafs die schräge Lage des Thores nicht frei gewählt sei, sondern eine alte Grenzlinine (die Mauerflucht der vorthemistokleischen Stadtbefestigung?) bezeichne, mufs ganz dahingestellt bleiben. Übrigens haben auch Fundamentgrabungen in der nördlichen Verlängerung des Thores, jenseits der heutigen Strafse, keinerlei Spuren ergeben, welche diese Annahme unterstützen könnten.

Wir wollen gleich bemerken, dafs für gröfsere Monumentalbauten im östlichen Athen, welche auf diese Epoche bezogen werden können, vornehmlich einige im königlichen Schlofsgarten verstreute Reste in Betracht kommen. So rühren die Fundamente, welche die Ostgrenze des Parkes in der Mitte schräg (nach Nordwest) durchschneiden, meines Erachtens nicht von der Stadtmauer, sondern teils von einer Wasserleitung, teils aber von einem

gröfseren Gebäude her (dessen nordwestliche Ecke übrigens erkennbar ist). Ebensowenig vermag ich den südöstlich im Treibhause aufgedeckten, wiederum von der Leitung begrenzten Mauerzug, als Rest der Befestigung anzuerkennen (vgl. Curtius, Att. Stud. S. 69; Bull. d. Inst. 1850 S. 118 f.). Dazu kommen an der erwähnten Stelle des Schlofsgartens verschiedene Säulentrommeln (1,10—1,30 m im Durchmesser); auch ein grofses korinthisches Kapitäl (Durchm. 1,45 m, Höhe 0,75 m). Ähnliche Reste liegen im südlicheren Teile des Gartens; mehrere Epistylblöcke und Gesimsstücke, sowie korinthische Säulentrommeln (von 0,85 und 0,53 m im Durchmesser).

Namentlich aber verkündet das östliche Athen in mancherlei Überresten von Mosaikfufsböden sowie Bäderanlagen die Stadt des Hadrian (vgl. Göttling, Ges. Abhandl. II, 171; Arch. Anz. 1861 S. 79). Von ersteren, welche meist römischen Villen angehört haben mögen, findet sich das reichste und ausgedehnteste Beispiel im nordöstlichen Teile des Schlofsgartens, ein andres bei der bearbeiteten Felspartie am südöstlichen Halbrund desselben (vgl. Bull. d. Inst. 1846 p. 178), ein drittes jenseits des Ilisos bei der Kapelle des Hag. Petros Stavroménos.

Eine gröfsere Thermenanlage ist vor allem nordöstlich vom Olympieion beim neuen Ausstellungsgebäude zu Tage getreten (vgl. Arch. Ztg. 1873 S. 114; Ἐφημ. ἀρχ. II, 150; Revue archéol. XXVI, 50 mit Plan). Nicht minder ausgedehnt mufs die Anlage gewesen sein, welche sich nordwestlich davon unterhalb des Gartens der russischen Kirche hinzieht. Man betritt auf herabführenden Stufen einige gewölbte unterirdische Gänge. Vgl. über die Ausgrabungen des Archimandriten (1852—56) Ἐφημ. ἀρχ. S. 1449 f. mit Plan. Über ein andres, jetzt zerstörtes βαλανεῖον hinter dem königlichen Garten s. Πρακτικά 1874 S. 33 und 37 f.

Wieder anknüpfend an den Tempel des olympischen Zeus (μετά I, 19, 1) nennt Pausanias das ἄγαλμα Ἀπόλλωνος Πυθίου. Wir kennen indes das Pythion als heiliges Temenos und sind auf Grund neuerer Funde über die Lage desselben genauer unterrichtet (vgl. E. Curtius, Über das Pythion in Athen, Hermes XII, 492 f.). Danach lag es (aufserhalb der alten Stadtmauer, Strab. IX, 404) südwestlich vom Olympieion beim Ilisos, eine Richtung, welche Pausanias bereits mit der Erwähnung des Heiligtums der Ge Olympia (s. S. 178) eingeschlagen hatte. Mit diesem und dem Olympieion zusammen erwähnt es bereits Thukyd. II, 15 als Beispiel für älteste, südwärts der Burg gelegene Stiftungen. Peisistratos hat dasselbe zuerst reicher ausgestattet (Phot. Suid. s. v. Πύθιον), nach Hesych. s. v. ἐν Πυθίῳ χέσαι auch ein Tempelgebäude errichtet. Sein Enkel Peisistratos, der Sohn des Hippias, weihte darin während seines Archontats einen Altar, dessen Aufschrift Thukydides (VI, 54) bewahrt hat. Diese Kranzplatte des Altars, mit der Inschrift und lesbischem Kyma geziert, ist bis auf ein Mittelstück im Jahre 1877 an der bezeichneten Stelle aufgefunden worden, eine der interessantesten Entdeckungen dieser Art, welche in neuerer Zeit auf dem Boden Athens gemacht worden sind: C. J. Att. I, 373 e:

Μνῆμα τόδε ἧς ἀρχῆς Πεισίσ[τρατος Ἱππίου] υἱός
θῆκεν Ἀπόλλωνος Πυθίου ἐν τεμένει.

Schon vorher hatten andre Inschriftenfunde die Lage des Pythion an jener Stelle mir und andern wahrscheinlich gemacht (Πρακτικά 1873 S. 25). Über die Aufstellung von Thargeliondreifüfsen daselbst vgl. auch Isaios V, 41; Plato, Gorg. 472 a; C. J. Att. I, 422.

Nach Strabo (IX, 404) lag auf der (Stadt-) Mauer zwischen Pythion und Olympieion ein Altar (ἐσχάρα) des Zeus Astrapaios, bei welchem die Pythaisten Blitzzeichen vom Harma, einer Stelle des Parnesgebirges, her erwarteten.

Neben dem Pythion erwähnt Pausanias (a. a. O.) ohne nähere Lokalbezeichnung das Heiligtum des Apollo Delphinios (und der Artemis Delphinia, Pollux VIII, 119); dazu die Anekdote, wie Theseus, als er unbekannt die Stadt betrat, durch den Spott der Bauleute des Tempels gereizt, einen Wagen bis über die Höhe des Daches schleuderte. Mit Theseus und Aigeus ist das Delphinion auch sonst noch mannigfach verflochten: Theseus wird bei dem von Aigeus gegründeten Gerichtshof ἐπὶ Δελφινίῳ vom (gerechten) Morde der Räuber und der Pallantiden gereinigt; derselbe legt im Delphinion vor seiner Abfahrt nach Kreta die ἱκετηρία nieder (Plut. Thes. 18, was gewifs als verbindlich für spätere Seefahrergebräuche galt). Aigeus selber wohnte beim Delphinion an einem später umhegten Platze (τὸ περιφρακτόν), und eine Herme, östlich von dem Heiligtum, hiefs die »bei der Thür des Aigeus« (ἐπ' Αἰγέως πύλαις Plut. Thes. 12). Da nun auch sonst das eigentliche Quartier des Theseus am oberen Ilisos im Südosten der Stadt gedacht ist, da die Athener unter seiner Führung ἀπὸ Παλλαδίου καὶ Ἀρδηττοῦ καὶ Λυκείου gegen das Amazonenvolk losstürmen (Kleidemos bei Plut. Thes. 27; vgl. Wachsmuth, Rhein. Mus. 175 f.), da ferner Pausanias gleich darauf (19, 2) zum Heiligtum der Aphrodite »in den Gärten« übergeht, so werden wir auch das Delphinion in der Richtung des letzteren, d. h. jedenfalls östlich vom Olympieion zu suchen haben.

Auch das Palladion, bei welchem Zeus gleichfalls Verehrung genofs (C. J. Att. III, 71, östlich der Burg gefunden III, 273; Rangabé, ant. hell. 819 Z. 4. 12; sein Priester war ein Buzyge), scheint (aufserhalb der Stadtmauer?) in gleicher Gegend angesetzt werden zu müssen. Vgl. die oben angeführte Stelle des Kleidemos. An dem Gerichtshof ἐπὶ Παλλαδίῳ, bei welchem über unfreiwilligen Mord

abgeurteilt wurde, haftete die Legende von dem Palladienraub im Phaleron, wodurch wir gleichfalls an die Südgrenze der Stadt gewiesen werden (Pollux VIII, 118). Später diente der Bezirk des Palladion auch als Unterrichtsstätte der Philosophen (Plut. de exil 14 und Bücheler, Ind. lect. Gryph. 1869/70 p. 15 aus einem herkulan. Papyros, von Kleitomachos).

Das Heiligtum der Aphrodite in den Gärten (Paus. 19, 2; vgl. auch die Schatzurkunden C. J. Att. I, 273ef Ἀφροδίτης ἐν κήποις) suchen auch wir, wiewohl ein strenger Beweis dafür nicht zu erbringen ist, in der heute noch üppigen, gartenreichen Ilisosniederung oberhalb des Olympieion; nach Plin. N. H. XXXVI, 5, 16 lag es *extra muros;* die Abhänge des Lykabettos, welche sonst allein noch in Betracht kommen könnten, waren schon im Altertum steril (Xen. Oekon. 19, 6). Der Kult dieser Göttin galt (wie Wachsmuth, Athen S. 410 f. auch mir sehr wahrscheinlich gemacht hat) als eine Stiftung des Aigeus, die dann gewifs noch im Bereiche seiner angeblichen Wohnung, östlich vom Delphinion lag (s. oben). Der Tempel besafs eine berühmte Statue der Göttin von der Hand des Alkamenes (Paus. Plin. a. a. O.). Vielleicht befand sich hier auch der rosenbekränzte Eros des Zeuxis (Aristoph. Ach. 991 und Schol.). Aufserhalb des Tempels stand (nach Paus. a. a. O.) eine Herme der Göttin, deren Aufschrift dieselbe als ›Aphrodite Urania, die älteste der Moiren‹ bezeichnete.

Von den ›Gärten‹ geht Pausanias (19, 2) direkt zum Herakleion im Kynosarges über, darin sich Altäre des Herakles, der Hebe (vgl. C. J. Att. III, 370, 370 Priestersitze im Theater Ἥβης), der Alkmene und des Iolaos befanden (vgl. die Schatzurkunde C. J. Att. I, 210 Ἰολέῳ). Des berühmten Gymnasium thut der Perieget hier so wenig wie bei der Akademie Erwähnung. Das Gymnasium diente den Halbbürgern (Demosth. XXIII, 213), wie auch die Parasiten des Heiligtums aus den νόθοι gewählt wurden (Athen. VI, 234 e). Im Jahre 200 v. Chr. wurde dasselbe durch König Philipp V. von Makedonien bei der Belagerung Athens, wie auch das Lykeion (s. unten), mit Feuer verwüstet (Livius XXXI, 24, 17). Bekanntlich diente das Kynosarges der Philosophenschule des Antisthenes, welche sich nach ihm Kyniker nannte, als Lehrlokal (Diog. Laert. VI, 13, Steph. Bz. 5 v. u. a. m.). Zur Erklärung des Namens, in welchem wenigstens das Wort κύων unverkennbar enthalten ist, tragen die dazu erfundenen Legenden (über den weifsen Hund, welcher Fleisch von dem Altar raubte, als Diomos dem Herakles opferte; s. d. Lexicogr. s. v. Κυνόσαργες, Paus. 19, 3) wenig bei; neuere Versuche sind zusammengestellt und vermehrt bei Wachsmuth, Athen S. 461 Anm. 1.

Das Kynosarges lag aufserhalb des diomeischen Thores, im Gau der Diomeer (s. S. 151), daher τὸ ἐν Διομείοις oder ἐν τῷ Διομέων Ἡράκλειον, s. Harp. s. v. ἐν Δ. Ἡρ. und Athen. XIV, 614 d. Die Diomeer sollen aus Melite herübergewandert sein (Plut. de exil. 6), worauf sich ihr Fest der Metageitnien bezog. Anderseits wird ihr Heros Diomos als Sohn des Kollytos bezeichnet (Steph. Byz. Διόμεια, Hesych. s. v. Διομεῖς). Derselbe galt zugleich als Liebling des Herakles (Schol. Aristoph. Ran. 651).

Vom diomeischen Thore war das Kynosarges ›nicht weit entfernt‹ (Diog. Laert. VI, 13 μικρὸν ἄποθεν τῶν πυλῶν), und zwar auf der Strafse nach dem Gau Alopeke, dessen Stelle ungefähr das heutige, bereits östlich vom Lykabettos gelegene Dorf Ambelokipi einnimmt (vgl. Karten von Attika II, 20 f.); denn nach Herodot (V, 65) lag das Grab des Anchimolios Ἀλωπεκῆσι und zugleich ἀγχοῦ τοῦ Ἡρακλείου τοῦ ἐν Κυνοσάργει. Eine andre Grabstätte, die des Isokrates und seiner Familie, befand sich πλησίον Κυνοσάργους, ἐπὶ τοῦ λόφου ἐν ἀριστερᾷ. Da hiermit lediglich die Höhe oder eine Höhe am Abhang des Lykabettos gemeint sein kann, so wird die Ansetzung des Kynosarges bei dem grofsen Kloster Ton Asomaton ziemlich genau das Richtige treffen, wiewohl dort antike Reste von Bauanlagen bisher nicht ermittelt worden sind. Die erhöhte Lage dieses Punktes, welcher eine freie Aussicht auf das Meer gestattete und ebenso von dort aus sichtbar war, erläutert zugleich den Bericht des Herodot (VI, 116), nach welchem die zum Schutze der Stadt nach der Schlacht von Marathon zurückeilenden Athener beim Kynosarges Posto fafsten, um die Sunion umschiffende Flotte der Perser zu beobachten, worauf diese nach einigem Aufenthalt in der Rhede von Phaleron wieder absegelte.

Über den Lykabettos s. S. 146. Der einzige Aufgang zum Gipfel zog sich vermutlich wie heute von Süden empor.

Es ist schwer auszumachen, ob das kleine Plateau, welches heute die Kapelle des Hag. Georgios einnimmt, irgend ein Heiligtum oder Denkmal getragen habe. Eine schwache Spur, welche Wachsmuth (Athen S. 373 f.) ausnutzt, führt allerdings darauf, dafs es Grammatiker gab, welche den altertümlichen Namen Γλαυκώπιον ὄρος (mit Heiligtum der Athena Glaukopis) nicht wie andre auf die Akropolis (Etym. M. s. v. Γλαυκώπιον Eustath. ad Odyss. 1451, 52), sondern auf den Lykabettos bezogen (Etym. M. s. v. Γλαυκῶπις· . . . ἢ ἀπὸ τοῦ Γλαυκωπίου ὄρους, ὃ Λυκαβηττὸς καλεῖται). Dieser nach dem Zeugnis des Apollodor (bei Strabo VII, 299) kontroverse Name, welcher auch in der Hekale des Kallimachos vorkam, wird auffallenderweise von den Scholiasten zur Erklärung eines Ausdruckes des Euripides (Hippolyt. 30): πέτραν παρ' αὐτὴν Παλλάδος verwandt, wo Phaedra

das Heiligtum der Aphrodite beim Hippolytos gegründet haben soll. Da aber für mich wenigstens kein Zweifel besteht, daſs der Dichter mit jenem Ausdruck die Akropolis selber gemeint hat, an der ja auch das Heroon des Hippolytos lag (Paus. I, 22, 1) und somit (was Diodor. IV, 62 bestätigt) eben auch das Heiligtum der Aphrodite ἐφ' Ἱππολύτῳ, so ist es mir nicht denkbar, daſs einigermaſsen gut instruierte Erklärer mit Glaukopion etwas andres als ein Synonym für Akropolis bezeichnen wollten; ob es gerade die Euripidesscholiasten als ein solches erkannten, oder dasselbe, was wahrscheinlicher, für einen besonderen Lokalnamen hielten, ist für den Thatbestand gleichgültig.

Eine wichtige Rolle spielte die Kette der Turkovuni mit dem Lykabettos als Vermittler des Wasserbedarfs, welchen Athen vermutlich schon seit dem 5. Jahrhundert vorzugsweise aus den am Fuſse des Pentelikon gelegenen Quellen bezog. Spuren alter Leitungen ziehen sich auf der Nord- wie auf der Südseite an die Abhänge des Lykabettos heran.

(Über das gesamte System der ›antiken Wasserleitungen Athens‹ vgl. jetzt die Untersuchungen von E. Ziller, Mitt. d. Inst. II, 107 f., über die vom Lykabettos ausgehenden S. 120 f. und Karten von Attika II, 19 f. 33 f.)

Insbesondere wichtig ist die heute wieder in Betrieb gesetzte unterirdische Leitung, welche sich in ihrem letzten Teile am Südwestfuſs des Berges, oberhalb Asomaton (Kynosarges), hinzieht, um dann (etwa 130 m südwestlich unter dem Gipfelpunkt) in ein groſses Reservoir zu münden. Auf dieser Strecke ist der unterirdische Kanal in den ziemlich wasserfesten Fels gehauen; Luftschachte im Abstande von 33 zu 37 m begleiten denselben und machen seinen Verlauf äuſserlich kenntlich. Das Reservoir zeigt noch heute an der südlichen Schmalseite des Unterbaues Basisreste nebst den Säulenbasen eines monumentalen Fassadenbaues, dessen Schicksale wir durch verschiedene Jahrhunderte bis zu seinem ursprünglichen Zustande zurückverfolgen können. Er bezeichnet den Abschluſs des von Hadrian begonnenen und von Antoninus beendigten Werkes einer Neuversorgung Athens, besonders der Hadriansstadt, mit Wasser. Stuart und Revett (Altert. von Athen II, 425 f.; Atlas Lfg. XI Taf. 7—10) sahen noch zwei aufrecht stehende ionische Säulen mit Resten des Epistyls und der Inschrift (s. unten) darüber; Cyriacus von Ancona (vgl. die Kopie seiner Zeichnung bei Laborde, Athènes I, 33) sah und zeichnete noch das vollständige, wenn auch schon geborstene Portal. Erst im Jahre 1778, als die Türken gegen die räuberischen Albanesen rasch eine neue Stadtmauer aufrichteten, wurden alle aufrecht stehenden Reste abgetragen. Ein Stück des Architravs mit der Hälfte der Inschrift kam sodann 1835, als man die türkische Ringmauer wieder beseitigte, in die kleine Antikensammlung des kgl. Schloſsgartens (vgl. Arch. Anz. 1861 S. 179).

Der ganze Aufbau, welcher eine Breite von 14 bis 15 m hatte, erhob sich auf vier unkannelierten ionischen, über 6 m hohen Säulen. Das mittlere und breiteste Interkolumnium (von beinahe 4 m) war mit einem Bogen überspannt, welcher den horizontalen, mit Zahnschnittgesims gekrönten Epystil in zwei gleiche Hälften teilte. Die Widmungsinschrift (s. oben), deren einzelne Zeilen sich von der linken (erhaltenen) Hälfte auf die rechte fortsetzte, lautet (C. J. Lat. III, 549): *Imp. Caesar T. Aelius [Hadrianus Antoninus]| Aug. Pius Cos. III Trib. Pot. II P. P. aquaeductum in novis [Athenis coeptum a divo Hadriano patre suo]| consummavit [dedicavitque].*

Von hier aus wurde das Wasser der Hadrianischen Leitung auf Bogenträgern in die Stadt geführt. Noch auf dem Plan der französischen Kapuziner aus dem 17. Jahrhundert (s. Laborde, Athènes I, 78) sieht man auf der Strecke zwischen Lykabettos und Olympieion drei Stücke derselben in einer Flucht (vgl. auch den Wiener Anonymus § 9). Als Rest eines Pfeilers dieser Leitung habe ich bereits früher (Karten von Attika II, 34 Anm.) ein Mauerstück südöstlich vor dem Schloſsgarten bezeichnet, welches man gewöhnlich zur alten Stadtbefestigung gerechnet hat (s. oben S. 147).

Auch aus der nördlichen Gegend, an der Westseite des Lykabettos, kam ein Aquädukt in die Stadt, von welchem sechs Bogen auf dem erwähnten Plan der Kapuziner und bei Guillet (Laborde, Athènes I, 228) unter N. 21 gezeichnet sind (vgl. denselben Anonymus a. a. O.); dies muſs ein Teil der gleichfalls römischen, bei Ziller (a. a. O.) sog. Kephisiawasserleitung sein, von welcher am Westabhang der Turkovuni noch heute mehrere Bogen und Pfeiler erhalten sind (vgl. Karten von Attika II, 34 f., auch S. 20).

Über eine, wie es scheint, unvollendete Stollenanlage, welche an der Westseite des Lykabettos mit zwei Kanälen horizontal in das Gestein hineinführt, s. Ziller, Mitt. d. Inst. II, 128 und Taf. IX. In der Nähe ein gespaltener Felsblock, nach seiner charakteristischen Form gewöhnlich ›Froschmaul‹ genannt.

Nach dem Kynosarges nennt Pausanias (I, 19, 3) das Lykeion mit dem Heiligtum des Apollo Lykeios. Wir kennen dasselbe auſserdem als das dritte berühmte vorstädtische Gymnasion (neben Akademie und Kynosarges).

Das Lykeion lag nach dem Ilisos (und Eridanos s. unten) zu (Strab. IX, 400 ὁ Ἰλισσός . . . ἐκ τοῦ ὑπὲρ τῆς Ἄγρας καὶ τοῦ Λυκείου μερῶν vgl. p. 397); es wird mit der jenseitigen Agraigegend (Strab. a. a. O. und unten), sowie mit dem ebenda gelegenen Ardettos (Plut. Thes. 27 ἀπὸ Παλλαδίου καὶ Ἀρδηττοῦ καὶ Λυκείου s. oben S. 152 u. 184) zusammengestellt, lag aber noch auf dem rechten Ilisosufer, da

Pausanias den Fluſs erst I, 19, 6 überschreitet. Man konnte von der Akademie an der Auſsenseite der Stadtmauer direkt zum Lykeion gehen (Plato Lysis 203a). Vom Lykeion führte ein breiter Weg ὁ ἐκ Λυκείου δρόμος (Xenoph. Hell. II, 4, 27; vgl. dens. Hipparch 3, 6) auf ein Stadtthor zu, welches nach Strabo (IX, 397: ἐκτὸς τῶν Διοχάρους καλουμένων πυλῶν πλησίον τοῦ Λυκείου) das Thor des Diochares gewesen sein muſs.

Alle diese Angaben erweisen zunächst die Lage des Lykeion am Nordabhang des oberen Ilisoslaufes etwa auf der Linie zwischen Kynosarges und dem Stadion (s. d. Karte). Gewöhnlich sucht man es jetzt südlich gegenüber dem Kynosarges an der Stelle des heutigen Priesterseminars Rizareion. Indes wurde diese Gegend ja durch das eigentliche Westthor Athens, das diomeische, mit der Stadt verbunden; man müſste somit für den schmalen Landstrich zwischen den Südabhängen des Lykabettos und dem Ilisos zwei Thore und zwei Parallelstraſsen annehmen. Näher liegt daher meines Erachtens die Annahme, daſs der Weg vom »Thor des Diochares« südöstlich nach der jenseitigen Ilisosgegend geführt habe, wo sich wichtige Straſsen nach den Steinbrüchen des Hymettos und der westlich vom Gebirge ausgedehnten Landschaft verzweigten (vgl. Karten ven Attika II, 20). Für niedriges Terrain vor dem diocharischen Thor sprechen auch auſser den von Strabo (IX, 397) erwähnten Quellen die Angaben eines Inschriftfragmentes (Verpachtungsurkunde C. J. Att. II, 1056), welche eine der Athena geheiligte Wiese und ein Bad nennen: Z. 6 f. Ἀθηνᾶς τέλμα πρὸς ταῖς . . . | ταῖς παρὰ τοῦ Διοχάρους . . . | [καὶ ?] βαλανεῖον. Diese Erwähnungen würden dahin führen, das Lykeion etwas näher der Stadt zu rücken, wodurch zugleich für die mehrfach bezeugten militärischen Übungen mehr ebene Fläche gewonnen würde (vgl. Xenoph. a. a. O.; Aristoph. Pax 353; ebenda hatte auch der Polemarch sein Amtslokal Suid. s. v. ἄρχων, Bekker anecd. gr. I, 277; Hesych. s. v. Ἐπιλύκιον).

Bereits in die älteste Stadtgeschichte verflochten (Plut. Thes. 27) finden wir das Lykeion als Heiligtum des Apollo Lykeios (des »Lichtgottes«, vgl. C. J. Att. III, 292 ἱερέως Ἀπόλλωνος Λυκήου, nicht des Wolfsgottes, den das Scholion zu Demosth. XXIV, 14 etymologisierend herbeizieht; vgl. die ebenso unrichtige Namenserklärung des benachbarten Lykabettos von λύκος, statt vom Stamme λυκ, bei Hesych. s. v. und Schol. Plat. Krit. 112a). Nach Lucian, Anachars. 7 war der Gott daselbst dargestellt als ἀναπαυόμενος, an eine Säule gelehnt, in der Linken den Bogen, während der rechte Arm (nach Art des »Apollino« in Florenz und anderer Repliken) über das Haupt geschlagen war. Das Gymnasium soll nach Theopomp eine Stiftung des Peisistratos, nach Philochoros vielmehr des Perikles gewesen sein (Harpocr. Suid. s. v. Λύκειον). Dann hat Lykurg daselbst offenbar sehr umfassende Neubauten vorgenommen (vit. X orr. 841c heiſst es sogar τὸ ἐν Λυκείῳ γυμνάσιον ἐποίησε, vgl. Paus. I, 29, 16; in dem Ehrendekret des Stratokles C. J. Att. II, 240, Fragm. 2 Z. 8 τὸ γυμνάσιον τὸ κατὰ Λύκειον κατεσκεύασεν), ferner eine Palästra errichtet und neue Baumpflanzungen hinzugefügt (vit. X orr. a. a. O. καὶ ἐφύτευσε καὶ τὴν παλαίστραν ᾠκοδόμησε); vor der Palästra stellte derselbe dann auch eine Tafel auf, welche ein Verzeichnis aller seiner öffentlichen Leistungen enthielt (vit. X orr. 843 f.). Wie das Kynosarges wurde 200 v. Chr. auch das Lykeion durch Philipp V. von Makedonien in Brand gesteckt (s. oben; Liv. XXXI, 24 § 17); ebenso lieſs Sulla bei seiner Belagerung Athens 86 v. Chr. die Bäume der Akademie wie des Lykeion fällen.

Das Lykeion war das berühmte Schullokal des Aristoteles uud der Peripatetiker (Diog. Laert. V, 2; Cic. Qu. acad. I, 4, 17), welche übrigens schon seit Theophrast eigne, mit Musenheiligtum, Hallen u. s. w. ausgestattete Grundstücke in dessen Nähe erworben zu haben scheinen (Diog. Laert. V, 39, 51 f.).

Nachdem Pausanias (19, 4) ὄπισθεν τοῦ Λυκείου, d. h. wohl östlich, den Ilisos aufwärts, das Grabmal des Königs von Megara Nisos erwähnt hat, nennt er den Ilisos und dessen Nebenfluſs Eridanos (19, 5). Dem ersteren begegnete er ja unzweifelhaft auf seinem Wege, da er ihn gleich darauf überschreitet (19, 6), aber auch die Einmündung des Eridanos sind wir berechtigt, an derselben Stelle zu suchen. Strabo (IX, 397) verteidigt einen älteren Epiker, nach welchem einst die athenischen Jungfrauen das »reine Naſs des Eridanos« geschöpft hätten (»καθαρὸν γάνος Ἠριδανοῖο«, gewiſs des durch den Eridanos verstärkten Ilisos selber), mit der Bemerkung: εἰσὶ μὲν νῦν αἱ πηγαὶ καθαροῦ καὶ ποτίμου ὕδατος, ὥς φασιν, ἐκτὸς τῶν Διοχάρους καλουμένων πυλῶν πλησίον τοῦ Λυκείου. Anderseits läſst Plato sein Urathen »bis zum Eridanos und Ilisos« reichen, so daſs Pnyx und Lykabettos die äuſsersten Grenzen der Stadt gebildet hätten. Den Eridanos erkennen auch wir in dem jetzt freilich meist wasserlosen bedeutendsten Fluſsbette, welches auf der linken Seite des Ilisos südlich vom Kynosarges mündet und dem reichen Quellgebiet des mittleren Hymettos entstammt, wo im Altertum das berühmte Heiligtum der Aphrodite mit der Heilquelle κύλλου πήρα (Suid. Phot. s. v.) lag. (Heute das Kloster Kaesariani; s. das Nähere Karten von Attika II, 18 f. 24 f. Diese schon seit Leake, Demen von Attika S. 9 bestehende Ansetzung des Eridanos bekämpft Wachsmuth in einem besonderen Exkurse: die Stadt Athen S. 365 f.; derselbe möchte vielmehr einen ganz unbedeutenden, vom Lykabettos herabkommenden

Wasserrifs für den Eridanos erklären, da er seiner Meinung nach auf der rechten Seite des Ilisos gemündet haben müsse.)

Mit dem Ilisos verbindet Pausanias (19, 5) die Aufzählung einiger am Flufs gelegenen denkwürdigen Stätten und Kulte: der Örtlichkeiten, wo Boreas die Oreithyia raubte, wo Kodros fiel, und ein Heiligtum der Musen am Ilisos. Dafs Pausanias dabei bis zu einem gewissen Grade den topographischen Zusammenhang gewahrt hat, beweist für die Stätte des Oreithyiaraubes (wo die Athener auch einen Altar des Boreas errichteten, Herod. VII, 189 u. Plato a. anzuf. O.) die Ansetzung Platos (Phaedr. 229 b): ᾗ πρὸς τὸ τῆς Ἄγρας (d. i. dem Heiligtum der Artemis Agrotera) διαβαίνομεν, offenbar ein ganz bestimmter Übergang, welchen auch Pausanias gleich darauf (19, 6) benutzt: διαβᾶσι δὲ τὸν Εἰλισσὸν χωρίον Ἄγραι καλούμενον καὶ ναὸς Ἀγροτέρας Ἀρτέμιδος. Diese Stelle ist nun keinesfalls auf die Stadionbrücke zu beziehen (s. unten S. 185 und Wachsmuth, Athen S. 236 f.), sondern weiter oberhalb zu suchen, am natürlichsten in der Fortsetzung des Weges, welchen wir (oben S. 182) vom Diocharesthor am Lykeion vorbei den Ilisos überschreiten liefsen. Der Kodrosplatz und das Musenheiligtum wird dann (als Exkurs betrachtet) auf dem rechten Ufer zwischen dem eigentlichen Übergang nach Agrai und der späteren Stadionbrücke anzunehmen sein. Kodros wurde unerkannt vor dem Thore getötet (Lykurg I, 86 κατὰ τὰς πύλας ὑποδύντα ... πρὸ τῆς πόλεως). Unklar bleibt, in welchem Verhältnis dazu die beim Lysikratesdenkmal gefundene Inschrift steht (auf einem Kalksteinblocke C. J. Att. III, 943): Κόδρου τοῦτο πέσημα Μελανθείδαω [ἄνακτος] ξεῖνε, τὸ καὶ μεγάλην Ἀσίδα (d. i. Attika) τειχίσατ[ο] σῶμα δ' ὑπ' ἀκροπολῆι φέρων τάρχυσεν [Ἀθηνέων] λαός, ἐς ἀθανάτους δόξαν ἀειράμε[νος]. Das Musenheiligtum (s. auch Steph. Byz. s. v. Ἰλισός· ποταμὸς τῆς Ἀττικῆς, ἐν ᾧ τιμῶνται αἱ Μοῦσαι Ἰλισίδες, ὡς Ἀπολλόδωρος) war ja schwerlich ein Tempel; sehr unsicher ist deshalb die bereits von Spon aufgestellte, vielfach geteilte Vermutung, dafs die zeitweise durch eine Überschwemmung blofsgelegten, schon zu Stuarts Zeiten wieder verschwundenen Grundmauern eines kreisförmigen Gebäudes 50 Schritt oberhalb der Stadionbrücke auf jenes Heiligtum zu beziehen seien (Spon, voyage II, 126; die Lokalangabe wird richtig sein; die widersprechenden Ansetzungen bei Wheler, Fanelli, auf dem Plan der Kapuziner und Guillets vgl. Wachsmuth, Athen S. 235 Anm. 3, S. 736 Anm. 1 beruhen wohl einfach auf Verwechslung mit den Resten einer altbyzantinischen Kirche, welche zum Teil noch heute auf der Ilisosinsel, südöstlich vom Olympieion vorhanden sind und ein unterirdisches Grabgewölbe mit Spuren eines achtseitigen, einst gewifs mit einer Kuppel überdachten Aufbaus zeigen).

Unter den ἄλλοι θεοί, deren Verehrung am Ilisos Pausanias im allgemeinen bezeugt, sind ohne Zweifel die ländlichen Kulte des Pan und der Nymhpen, der Flufs- und Erdgottheiten zu begreifen, welche an den idyllischen, grotten- und baumreichen Abhängen des Flusses (vom Eridanos bis zum Olympieion herab), vorauszusetzen wären, auch wenn wir nicht ausdrückliche Zeugnisse für dieselben besäfsen. Die Nymphen, Acheloos, Pan »und die anderen Götter« nennt Plato bei der Quelle unter der berühmt gewordenen Platane am Ilisosbett (Phaedr. 230 b νυμφῶν τε τίνων καὶ Ἀχελόου ἱερὸν ἀπὸ τῶν κορῶν τε καὶ ἀγαλμάτων ἔοικεν εἶναι und am Schlufs S. 279 b ὦ φίλε Πάν τε καὶ ἄλλοι ὅσοι τῇδε θεοί). Die Platane stand (nach demselben, S. 229 B) 2—3 Stadien oberhalb des Boreasaltars und des Übergangs nach Agrai (s. oben), also wohl nahe dem Einflufs des Eridanos, unterhalb der Kapelle Hag. Georgios beim Rizareion. (Zu scheiden davon ist natürlich die stattliche Platane im Lykeion, Theophr. H. plant. I, 11: ἥ γε οὖν ἐν τῷ Λυκείῳ ἡ πλάτανος ἡ κατὰ τὸν ὀχετὸν ἔτι νέα οὖσα περὶ τρεῖς καὶ τριάκοντα πήχεις ἀφῆκεν).

Ein anderes nicht wenig interessantes Denkmal für die am Ilisos gepflegten Naturkulte bildet das im Jahre 1759 im Stadium gefundene, jetzt im Berliner Museum aufbewahrte Relief Nani (Paciaudi, Mon. Pelopon. I, 207; Millin, Gal. myth. Taf. 81 N. 327) mit der Weihinschrift C. J. Gr. I, 455: οἱ πλυνῆς Νύμφαις εὐξάμενοι ἀνέθεσαν καὶ θεοῖς πᾶσιν (es folgen 11 Namen von Metöken und Sklaven, vgl. Leake, Topogr. von Athen Anh. VI S. 349 f.). Die Gottheiten sind in der oberen Reihe (v. r.): der syrinxblasende Pan, die drei Nymphen von Hermes geführt; das Haupt des Flufsdämon (Acheloos, s. oben Phaedr. a. a. O.), unten rechts von einem Altar Demeter und Kore, links ein unbekannter Heros mit seinem Pferde.

Übrigens genofs der Ilisos selber Heroenverehrung, wie die Fragmente der Schatzmeisterurkunden (C. J. Att. I, 210. 273 e, f: Ἰλισοῦ) erweisen. Pausanias überschreitet den Ilisos (19, 6) an der vorbezeichneten Stelle (oben S. 183), von wo aus der Weg, wie auch Plato (s. ebdas.) bezeugt, zum Heiligtum der Artemis Agrotera führte (vgl. auch C. J. Att. I, 210 Z. 8, bei Plato vielleicht Ἀγραία; s. Eustath. ad Il. B 361, 36; danach hiefs angeblich das ganze Gebiet Ἄγρα oder Ἄγραι, s. oben S. 152). Die bisher aufgestelllten Vermutungen über die Lage jenes Tempels sind wenig gegründet. Bei der Kapelle des Hag. Petros Stavroménos (Spon und Wheler) deutet die oben S. 179 erwähnte römische Mosaik lediglich auf eine römische Villa und die »antiken Reste« im Felde, jenseits des östlich vom Stadium vorbeiführenden Weges, sind teils zusammengeschleppt, teils bilden reihenweise aufgepflanzte, doch keineswegs ein Viereck umschliefsende Konglomeratsteinblöcke die in

Attika so gewöhnlichen Grenzmarken für Grabanlagen oder andre kleine Parzellen (vgl. Karten von Attika II, 25). Eher könnte man die Tempelstätte bei der südwestlich davon, schon in der eigentlichen Hügelgegend gelegenen Kapelle des Hag. Elias suchen, wiewohl wir auch dort durch antike Spuren nicht weiter unterstützt werden. Pausanias erwähnt ein Kultbild der Göttin mit dem Bogen in der Hand. Am 6. Boedromion wurde ihr eine kriegerische Pompe gefeiert und ein Opfer von 500 Ziegen dargebracht zur Erinnerung an den Sieg bei Marathon, doch wohl in Anlehnung an ein älteres Fest (vgl. Plut. de malign. Herod. 26 und zahlreiche Ephebeninschriften; A. Mommsen, Heortologie S. 211 f.).

In der Nähe lag der Ardettos, wahrscheinlich ein spitzer Berg (Wachsmuth, Athen I, 239 Anm. 4 von der Wurzel ἀρδ vgl. ἄρδις, Spitze), auf welchem die Heliasten alljährlich bei Apollo Patroos, Zeus Basileus und Demeter den Richtereid schworen (Harpocr. s. v. Ἀρδηττός Bekker anecd. gr. I, 443). Denn bei Harpocration a. a. O. war der Ἀρδηττός ein τόπος Ἀθήνησιν ὑπὲρ τὸ στάδιον τὸ Παναθηναϊκόν, nach Hesych. s. v. und Pollux VIII, 122 περὶ τὸν Ἰλισσόν und Ἰλισσοῦ πλησίον. Unter der Voraussetzung, dafs wir thatsächlich eine charakteristische Bergform dafür zu suchen haben, bleibt nur die 121 m hohe Erhebung, an deren Westabhang die Kapelle des Hag. Petros liegt, oder die östlich benachbarte, noch höhere, übrig (130,7 m), welche zwischen dem angrenzenden Rhevma und dem Eridanos liegt. Für die erstere spricht die gröfsere Nähe beim Ilisos. Vgl. auch die mehrfach citierte Stelle Plut. Thes. 27, wo Ardettos und Lykeion zusammen genannt werden.

Wir haben bereits erwähnt, dafs die übrige Hügelgegend des linken Ilisosufers (und zwar bis unterhalb des Olympieion s. unten) Agra oder Agrai genannt wurde. Kleidemos bei Bekker anecd. gr. I, 326, 30 (vgl. 334, 12) braucht das Wort geradezu als Bergnamen, welcher an die Stelle des älteren Namens Helikon getreten sei; auf der Höhe desselben habe ein Altar des Poseidon Helikonios gelegen. Da der Name das ganze Gebirge umfafst, so wird man den Ausdruck ἐπ' ἄκρου auf einen der höchsten oder doch hervorragendsten unter den verschiedenen Gipfeln beziehen müssen, also entweder auf die Anhöhe westlich über dem Stadium (133 m) oder, da diese überbaut war (s. unten), auf die dominierende südliche, im Halbkreis herumziehende Erhebung (130,5 m).

Vom Heiligtum der Artemis Agrotera geht Pausanias (19, 6) zum panathenaischen Stadion über, dessen Lage niemals zweifelhaft sein konnte (der Wiener Anonymus § 8 erkannte darin wenigstens ein Theater für gymnische Kämpfe; Babin § 20 ein Amphitheater) und dessen Überreste jetzt durch die Ausgrabungen Zillers (1869—70) vollständig aufgedeckt worden sind (vgl. dessen Bericht und Aufnahmen in Erbkams Zeitschrift für Bauwesen 1870 S. 455 f.; auch die Skizze im Atlas von Athen S. 13).

Wiewohl die Thalmulde, in welcher das Stadium liegt, eine derartige Anlage beinahe herausfordert (vgl. Paus. 19, 6 ἄνωθεν ὄρος ὑπὲρ τὸν Εἰλισσὸν ἀρχόμενον ἐκ μηνοειδοῦς καθήκει τοῦ ποταμοῦ πρὸς τὴν ὄχθην εὐθύ τε καὶ διπλοῦν), scheinen unsre Quellen die Einrichtung desselben vor Lykurg direkt und indirekt dennoch auszuschliefsen: die Angabe bei Steph. Byz. Ἐχελίδαι . . . ἀπὸ Ἕλους τόπου . . . ἐν ᾧ τοὺς γυμνικοὺς ἀγῶνας ἐτίθεσαν τοῖς Παναθηναίοις mufs für die Zeit bis zum 4. Jahrhundert gelten; darauf von Lykurgos: vit. X orr. 841 d τῷ σταδίῳ τῷ Παναθηναικῷ τὴν κρηπῖδα περιέθηκεν ἐξεργασάμενος τοῦτό τε καὶ τὴν χαράδραν (d. h. offenbar die ganze Schlucht) ὁμαλὴν ποιήσας, Δεινίου τινός, ὃς ἐκέκτητο τοῦτο τὸ χωρίον, ἀνέντος τῇ πόλει προσειπόντος αὐτὸ χαρίσασθαι Λυκούργῳ, vgl. das Ehrendekret des Stratokles C. J. Att. II, 240 Fr. II Z. 7 [τό τε στάδιον τὸ Παναθην]αικὸν καὶ τὸ γυμνάσιον τ[ὸ κατὰ τὸ Λύκειον κατεσκεύα]σεν und das Ehrendekret für Eudemos von Plataiai (Olymp. 112, 3 = 330/329) C. J. Att. II, 176 Z. 15 f. καὶ νῦν [ἐπ]έ[δωκ]ε εἰς τὴν ποίησιν τοῦ σταδί[ου] καὶ τοῦ θεάτρου τοῦ Παναθηναικοῦ χίλια ζεύγη (unter θέατρον wird mit Löschcke, Dorpat. Progr. 1883 S. 12 der Zuschauerraum des Stadion selber zu verstehen sein).

Jahrhunderte später, zur Zeit der Nachblüte Athens unter Hadrian, schuf dann der reiche Athener Herodes Attikos (gest. 177 n. Chr.) das Stadion durch Ausstattung des ganzen Raumes mit pentelischem Marmor und andre damit zusammenhängende Bauten (Prachtanlagen auf der Höhe der umgebenden Hügel, darunter einen Tempel der Tyche, Philostr. vit. Soph. II, 1, 4, mit Elfenbeinbild, und gewifs auch die Ilisosbrücke; s. unten) zu einem Wunderwerke für seine Zeitgenossen um (Paus. I, 19, 6 θαῦμα δ' ἰδοῦσι, Philostr. vit. Soph. II, 1, 15 ἔργον ὑπὲρ πάντα τὰ θαύματα. Nach demselben 1, 5 vollendete er es in vier Jahren). Von der Marmorverkleidung ist heute nichts mehr erhalten. Überreste von Kalköfen zeigen den Weg, welchen dieselbe genommen. Doch sind auf dem Plan der Kapuziner noch mehrere Sitzreihen angedeutet, und der Wiener Anonymus § 8 (s. Wachsmuth, Athen S. 737 Anm. 1) spricht sogar von 100 ζῶναι. Nach Zillers Ermittelungen (a. a. O.) hatte die horizontale Fläche des eigentlichen Stadion von der nördlichen Abschlufsmauer gerechnet, eine Länge von 204,07 m, eine Breite von 33,36 m. Die südöstliche Begrenzung, die σφενδόνη, ist halbkreisförmig; in ihrem Mittelpunkte, also 16,68 m vom Rande entfernt, stand die Meta. Die Ablaufschranken am entgegengesetzten Ende sind nicht erhalten. Nach Dörpfelds Berechnung

des griechischen Stadion auf 177,5 m (Mitt. des arch. Inst. VII, 301) müfsten jene Schranken um 10 m von der Abschlufsmauer des Stadionrundes nach innen gerückt werden. Von der Marmorbrüstung, welche die Rennbahn umgab, sind Reste der Fundamente und hoch gestellten Platten nur bei dem Halbrund aufgefunden worden, letztere zum Teil wieder aufgerichtet. Gitterlöcher auf der Brüstung deuten auf noch festeren Verschlufs. Die Nachricht, dafs Hadrian Tierjagden im Stadion veranstaltete (Spartian. Hadr. 19), kennzeichnet eine spätere Verwendung und Herrichtung desselben als Amphitheater. Hinter der Brüstung lief ein 2,82 m breiter Korridor herum, von welchem aus die Sitzreihen (über 50 an der Zahl) emporstiegen. Der Zuschauerraum wurde an den Langseiten durch je 11, an der Sphendone durch sieben aufsteigende Treppen geteilt und konnte 40—50000 Menschen fassen. Für die Langseiten ist die natürliche Böschung der Hügel verwandt, das Halbrund dagegen (wo einst die Schlucht sich öffnete) durch künstliche Substruktionen hergestellt. Die dem Flufs zugekehrten Stirnseiten des Sitzraumes endigen in Aufmauerungen aus Mörtelwerk und Kalksteinquadern. Auch hier ist einstige Marmorverkleidung anzunehmen. Vor der Eingangsseite fanden sich Spuren einer Halle, an welche zu beiden Seiten noch Baulichkeiten für gymnastische Zwecke gegrenzt haben mögen. In dem östlich angrenzenden Wächterhäuschen ist noch der Rest eines Mosaikfufsbodens erhalten.

Auch das Flufsufer zeigt Spuren von Aufmauerung; sodann standen noch bis 1778 (wo sie das Schicksal der Hadrianischen Wasserleitung teilten, s. S. 181) drei Bögen der höchst wahrscheinlich erst von Herodes Atticus erbauten, direkt auf das Stadion führenden Ilisosbrücke (vgl. Ziller a. a. O. S. 492; Wachsmuth, Athen S. 696 Anm. 3; die Aufnahme bei Stuart und Revett, Altert. von Athen Lfg. XIII Taf. 2. 3; auch den Plan der Kapuziner). Heute sind auch die letzten Fundamentreste dieser Bögen unter dem Neubau der Stadionbrücke nahezu verschwunden.

Beim Ansatz des Halbrundes mündet in einen 4,75 m breiten, 7 m tiefen, einst marmorgeschmückten Vorraum ein antiker, 3,85 m breiter Felsgang, welcher von aufsen durch die Ostseite des Stadionhügels getrieben ist und auch für Wagen zugänglich gewesen zu sein scheint. Leake (Topogr. von Athen S. 143 Anm. 4) vermutet, dafs die Anlage desselben erst mit den römischen Schaustellungen zusammenhängen möge. Der Umgang oberhalb der Sitzreihen war vermutlich von Säulenhallen eingefafst. Über dem Halbrund fanden sich namentlich die Spuren einer 32 m langen, 10 m tiefen Stoa, die, nach erhaltenen Architekturstücken zu schliefsen, in dorischem Stile erbaut war. Im Boden erhalten sind gegenwärtig nur die Substruktionen aus Bruchstein und Porosquadern. Auf der Höhe des westlichen Stadionberges liegen ganz ähnlich konstruierte, der Materialersparnis halber gewölbte Unterbauten von bedeutenden Dimensionen. Vor einem 25 m langen, 15 m breiten Hauptbau, der von Westen nach Osten orientiert ist, war ein 16 m breites Plateau hergestellt; von diesem scheint eine 16 m breite, immer in der gleichen Weise fundamentierte Rampe in den Zuschauerraum herabgeführt zu haben. Vermutlich bezieht sich diese ganze mit dem Stadion verbundene Anlage auf den Tempel der Tyche, welchen Philostratos (s. oben, vit. Soph. II, 1, 5 ἐπὶ θάτερα τοῦ σταδίου) nebst dem Elfenbeinbilde der Göttin ebenfalls als Gründung des Herodes erwähnt.

Derselben Epoche gehören die Unterbauten eines 55 m langen, 11 m breiten Bauwerkes an, dessen herumliegende Marmorquadern noch in neuerer Zeit durch Verschleppung und Zerstörung verringert worden sind. Die Bestimmung desselben bleibt unklar; man könnte an ein imposantes Grabdenkmal des Herodes nach Art des Philopapposmonumentes (s. oben) denken; freilich liegt es näher, die Angabe des Philostratos (a. a. O. 15) Ἀθηναῖοι ... ἔθαψαν (Herodes) ἐν τῷ Παναθηναικῷ auf den Innenraum des Stadion zu beziehen.

Beim Stadion bricht die Ilisoswanderung des Pausanias plötzlich ab; der Perieget knüpft (I, 20, 1) einen neuen Weg vom Prytaneion (s. S. 172) an. Dafür findet aber die untere Ilisosgegend eine ergänzende Schilderung in der bereits vorher (I, 8, 6 f.) gebotenen sog. Enneakrunosepisode. Wie auch immer die Einschaltung derselben an so befremdender Stelle (in die Agorawanderung; s. S. 165) zu erklären sein mag, jedenfalls motiviert sich die Zerlegung der Ilisosperiegese in zwei getrennte Hälften (was meines Wissens zuerst U. Köhler beobachtet hat) vollkommen aus den lokalen Verhältnissen: der westliche Stadionhügel tritt so hart an den Ilisos heran, dafs hier eine Fortsetzung der Wanderung auf dem linken Ufer ausgeschlossen erscheint.

Pausanias nennt zuerst (I, 8, 6) das θέατρον, ὃ καλοῦσιν Ὠιδεῖον, darauf nach langer historischer Abschweifnng (I, 14, 1) die Quelle Enneakrunos in der Nähe (πλησίον). Die Ansetzung der letzteren beim Bette des Ilisos, südlich vom Olympieion (s. die Karte: »Kallirrhoe«), halten wir, auch neuerdings erhobenen Bedenken gegenüber, für gesichert (vgl. Unger, Enneakrunos und Pelasgikon, Sitzgsber. d. Münch. Akad. 1874 S. 263 f.; Löschcke, Dorpat. Progr. 1883 S. 10 f.). Ihren Namen erhielt die Quelle, seitdem sie von Peisistratos als Röhrenbrunnen gefafst worden war, dessen Wasser aus neun Mündungen entströmte (Paus. a. a. O.; Thukyd. II, 15, 5). Thukydides führt sie mit den ältesten Heiligtümern im Süden, bezw. Südwesten der

Stadt, dem Olympieion, Pythion, Dionysion auf und betont ihre Verwendung bei allen religiösen Gebräuchen, wie zur Hochzeit. Nach demselben Schriftsteller hiefs sie einst (II, 15, 5 τὸ δὲ πάλαι, φανερῶν τῶν πηγῶν οὐσῶν) Kallirrhoe. Dieser Name hat sich aber neben dem neueren fortwährend im Gebrauche erhalten. Plato (Axioch. 346 a) nennt sie beim Ilisos: γενομένῳ μοι κατὰ τὸν Ἰλισσὸν ὁρῶ τὸν Ἀξιόχου θέοντα ἐπὶ Καλλιρρόην. Unger und Löschcke, welche die Enneakrunos südwestlich von der Akropolis suchen, sind genötigt, diese Kallirrhoe von der älteren zu scheiden, deren Name zwar einem ›gelehrten Lokalantiquar wie Thukydides‹ noch bekannt war, im Volksmunde aber durch die Bezeichnung Enneakrunos verdrängt worden sei. Diese misliche Annahme, hervorgerufen durch den Wunsch, eine Kontinuität der Periegese des Pausanias herzustellen, wird keineswegs bestätigt durch die übrigen, auf die Enneakrunos bezüglichen Schriftstellen: zunächst müfsten Angaben wie Statius Theb. XII, 629 *Calliroe novies errantibus undis* wiederum auf Verwechslung, bezw. gelehrten Reminiszenzen beruhen. Die Notiz bei Hierokles, Hippiatr. Praef. Ταραντῖνος ἱστορεῖ τὸν τοῦ Διὸς νεὼν (d. i. das Olympieion) κατασκευάζοντας Ἀθηναίους Ἐννεακρούνου πλησίον εἰςελαθῆναι ψηφίσασθαι τὰ ἐκ τῆς Ἀττικῆς εἰς τὸ ἄστυ ζεύγη ἅπαντα müfste notwendig verderbt sein. Aber auch die Erzählung bei Herodot (VI, 137), nach welcher die am Hymettos, also südöstlich der Stadt angesiedelten Pelasger die Töchter der Athener mifshandelt hätten, wann sie zur Enneakrunos kamen, um Wasser zu holen (φοιτᾶν γὰρ ἀεὶ τὰς σφετέρας θυγατέρας ἐπ' ὕδωρ ἐπὶ τὴν Ἐννεάκρουνον), pafst nur zu jener exponierten Örtlichkeit beim Ilisos. Auch der komische Vergleich des Kratinos, mit welchem er einen Dichter verspottet (Schol. Aristoph. Equ. 523 δωδεκάκρουνον τὸ στόμα, Ἰλισσὸς ἐν τῇ φάρυγι) wird erst anschaulich, wenn der Brunnen am Ilisos selber aufsprudelte. Endlich setzt die Angabe des Plinius (N. H. XXXI, 3, 28 *Athenis Enneacrunos nimbosa aestate frigidior est, quam puteus in Jovis horto*) doch wiederum die Nachbarschaft der Enneakrunos beim Olympieion voraus, in dessen Bereich der *Jovis hortus* offenbar zu suchen ist. Was aber die am Westfufs der Akropolis oder südlich vom Areiopag beobachteten Laufbrunnen angeht (vgl. Leake, Topogr. von Athen S. 127 f. nach Wheler und Stuart), so hat bereits Leake (a. a. O. S. 131 f.) richtig bemerkt, wie auch durch die neueren Ausgrabungen am Südabhange bestätigt wurde, dafs alles im Bereiche der Burg strömende Quellwasser brackig oder salzig und daher zum Trinken nicht wohl geeignet ist.

Die Stätte im Flufsbett des Ilisos, welche noch heute Kallirrhói genannt wird, hat von der früheren Wasserfülle wenigstens soviel bewahrt, dafs sie einen nie versiegenden, jetzt zum Waschen benutzten kleinen Teich bildet. Derselbe tritt am Fufs eines felsigen, 5—6 m hohen Absturzes scheinbar aus dem Kies hervor. (Vgl. die Ansicht im Atlas von Athen Bl. IX, 3 und die Terrainaufnahme Bl. X, 4.) Noch vor 200 Jahren, als Spon und Wheler reisten, flofs das Wasser indes höher und reichlicher; denn von zwei daselbst angelegten türkischen Brunnen war wenigstens der eine noch in Gebrauch. Reste des Mauerwerkes sind davon vor der südlichen Ausbuchtung der erwähnten Felswand noch vorhanden, ebenda auch eine Anzahl aus dem Gestein hervortretender Kanäle, etwa sechs, einer derselben noch mit erhaltener Bleiröhre. Ob dieselben Felsöffnungen einst auch der Enneakrunos dienten, mufs jedoch zweifelhaft bleiben. Jedenfalls ist das Profil der Felspartie, welche den Flufs durchsetzt und heute nebeneinander zwei Nischen oder Grotten bildet, durch natürliche und gewaltsame Abbröckelung durchaus entstellt. Ebenso haben auch die Wasserzuflüsse seit dem Altertum bedeutende Veränderung erfahren; so scheint es, dafs die eigentlichen Quellen der Kallirrhoe mehr auf der rechten Uferseite gesucht werden müssen, von woher man noch im Jahre 1804 bei einer Nachgrabung einen frischen Strom wahrnahm. (Vgl. Leake, Topogr. von Athen S. 131.) Heute sind auch hier nur auf der Oberfläche des Felsens mehrere antike Abzugsgräben erkennbar, deren einer vom Olympieion herabkommt, während ein andrer das intermittierende Wasser des Ilisos zu regulieren hatte.

Das vor der Enneakrunos erwähnte Odeion würde man, da die nachfolgenden Bauwerke oberhalb der Quelle, d. h. auf der ansteigenden Höhe des linken Ilisosufers in Agra liegen (Paus. I, 14, 1 ὑπὲρ τὴν κρήνην), noch auf der rechten Seite, etwa in der Nähe des Pythion, suchen. Hier fehlt es nicht an dem geeigneten Terrain für eine theaterförmige Anlage, und die Nähe des Pythion, in welche wir ungesucht gelangen, wird beziehungsvoll, da die hier bezeugten ältesten Wettkämpfe der Rhapsoden und namentlich der Kitharoeden echt apollinischen Charakter tragen (Hesych. s. v. ᾠδεῖον· τόπος ἐν ᾧ πρὶν τὸ θέατρον κατασκευασθῆναι οἱ ῥαψῳδοὶ καὶ οἱ κιθαρῳδοὶ ἠγωνίζοντο, vgl. Wachsmuth, Athen S. 278 f.). Wie unser Odeion zum Pythion, so trat später der Prachtbau des Perikleischen Odeion (s. unten) zum Heiligtum des Dionysos in Beziehung. Da die Existenz eines vorperikleischen Odeion nicht wohl geleugnet werden kann (wie allerdings Hiller im Hermes VII, 395 f. thut; vgl. dagegen Wachsmuth, Athen S. 503 Anm.; Löschcke, Dorpat. Progr. 1883 S. 10), da die Lage desselben beim Pythion aus inneren Gründen sowohl, wie aus der Wanderung des Pausanias wahrscheinlich wird und der Perieget das Odeion des Perikles an seiner Stelle (I, 20, 4)



aufführt, so ist es auch mir unmöglich, an dem gleichzeitigen, lokal getrennten Bestande zweier Odeia blofs deshalb zu zweifeln, weil wir bei den Schriftstellern des 5. und 4. Jahrhunderts einer ausdrücklichen Unterscheidung allerdings nicht begegnen (vgl. Löschcke a. a. O.). Um diesen Zweifel aufrecht zu erhalten, mufs zudem das unzweideutige Zeugnis, welches Xenophon für die Lage eines Odeion vor den Mauern abgibt (Hellen. II, 4, 24 ἐξεκάθευδον δὲ καὶ οἱ ἱππεῖς ἐν τῷ Ὠιδείῳ), durch die Annahme beseitigt werden, dafs die letzten Worte durch ein Glossem (beruhend auf II, 4, 9, wo von einer Versammlung der Hopliten und Reiter im Odeion die Rede ist) in den Text geraten seien. Löschcke (a. a. O.) hält es für undenkbar, dafs die Reiter, da man einen Angriff der Demokraten vom Peiraieus aus erwartete, »südöstlich« (vielmehr südlich) »vor der Stadt« konsigniert worden seien. Aber hatten die Oligarchen nicht vielleicht ihre guten Gründe, die Südgrenze der Stadt in erster Linie zu bewachen? War nicht die Westmauer bis zum Dipylon der stärkste Teil der Stadtbefestigung? Und folgte nicht wirklich (Hellen. II, 4, 27) später ein Angriff sogar vom Lykeion aus?

Auf dasselbe Odeion scheinen sich auch diejenigen Schriftstellen zu beziehen, welche von der Verwendung desselben als Magazin (für Korn und Mehl, vgl. Demosth. c. Phorm. § 37 οἱ μὲν ἐν ἄστει οἰκοῦνες διεμετροῦντο ἄλφιτα ἐν τῷ Ὠιδείῳ), in Verbindung damit als Gerichts- und Amtslokal der σιτοφύλακες und μετρονόμοι (Harpocr. s. v.; Aristoph. Vesp. 1109; Demosth. c. Neaer. 52; Leptin. 32; Lyseas κ. τ. Σιτοπ. 7), als Lehrstätte der Philosophen (Athen. VIII, 336 d; Diog. Laert. VII, 184 u. a. m.) berichten. Diese Thatsachen erklären sich am besten, wenn wir annehmen, dafs das ältere Odeion infolge der Perikleischen Anlage seiner ursprünglichen Bestimmung ganz oder teilweise entfremdet worden sei. Pausanias sah vor demselben noch Bildwerke der makedonischen und ägyptischen Könige, an welche er seinen langen Exkurs (I, 9, 1 bis I, 14, 1) knüpft, sodann im Innern unter anderm eine bemerkenswerte Dionysosstatue. — Nach Erwähnung der (bereits oben besprochenen) Enneakrunos (πλησίον) fährt er fort: ναοὶ δὲ ὑπὲρ τὴν κρήνην ὁ μὲν Δήμητρος πεποίηται καὶ Κόρης, ἐν δὲ τῷ Τριπτολέμου κείμενόν ἐστιν ἄγαλμα. Es ist neuerdings (von Unger und Löschcke, immer unter dem Bestreben, die »Enneakrunoswanderung« an den Südwestabhang der Akropolis zu verlegen) wiederholt die Meinung verteidigt worden, diese Heiligtümer gehörten bereits zum athenischen Eleusinion, auf dessen Beschreibung Pausanias an derselben Stelle ausdrücklich verzichtet (I, 14, 3 πρόσω δὲ ἰέναι με ὡρμημένον τοῦδε τοῦ λόγου καὶ ὁπόσα ἐξήγησιν ἔχει τὸ Ἀθήνησιν ἱερόν, καλούμενον δὲ Ἐλευσίνιον, ἐπέσχεν ὄψις ὀνείρατος). Es ist klar, dafs diese Art der Erwähnung noch keineswegs die Nachbarschaft oder teilweise Identität des Eleusinion und der genannten Tempel notwendig einschliefst, selbst dann nicht, »wenn sich die Lage des Eleusinion südwestlich der Burg nachweisen läfst« (Löschcke a. a. O. S. 13, dessen letzterer Annahme ich übrigens vollkommen beipflichte, s. unten S. 198). Zu den Argumenten für unsere Ansetzung des Odeion und der Enneakrunos, von welcher ja auch die folgenden Heiligtümer abhängen, gesellen sich noch direkte Zeugnisse über Mysterienheiligtümer in Agrai (Bekker anecd. gr. I, 334, 11 Ἄγραι χωρίον ἔξω τῆς πόλεως ἱερὸν Δήμητρος, ἐν ᾧ τὰ μικρὰ μυστήρια ἄγεται, vgl. Steph. Byz. Suid. s. v. Ἄγραι und Ἄγρα Eustath. ad Il. B S. 361, 36; C. J. Att. II, 315 Z. 9). In diesem Einklange verschiedenartiger Angaben sehe ich eine unwiderlegliche Bestätigung der Richtigkeit unsres bisher ja auch von der Mehrzahl der Forscher eingenommenen Standpunktes.

Vor dem Tempel des Triptolemos erwähnt Pausanias (I, 14, 4) eine Sitzstatue des Epimenides aus Knossos; C. Bötticher (Suppl. d. Philol. III, 320) und Löschcke (a. a. O. S. 26) sind geneigt, darin vielmehr den gleichnamigen Buzygen und eleusinischen Heros zu erkennen. Noch weiter entfernt (ἔτι δὲ ἀπωτέρω Paus. I, 14, 5) stand dann ein nach der Marathonischen Schlacht geweihter Tempel der Eukleia. Aus andern Quellen kennen wir endlich in Agrai noch zwei bereits oben (S. 177 u. S. 178) erwähnte Heiligtümer, ein Metroon nach Bekker anecd. gr. I, 273, 20 Κρόνιον τέμενος· τὸ παρὰ τὸ νῦν Ὀλύμπιον μέχρι τοῦ μητρῴου τοῦ ἐν Ἄγρᾳ (so Wachsmuth für ἀγορᾷ, vgl. S. 177; dazu die Schatzurkunden C. J. Att. I, 200 e, 273 e, f. Μητρὸς ἐν Ἄγρας) und einen Tempel der Eileithyia (Bekker anecd. gr. I, 326, 30 τὰ μὲν οὖν ἄνω τὰ τοῦ Ἰλισσοῦ πρὸς Ἄγραν Εἰληθυῖα, vgl. C. J. Att. III, 319, Theatersitz Ἐρσηφόροις β' Εἰλυθυία[ς] ἐν Ἄγραις). Da eine Anzahl bei den »Gärten« am Ilisos gefundene Kinderstatuetten nebst einer zugehörigen Votivsäule: Ἰλειθύᾳ Φιλουμένη Ἀμφιμάχου γυνὴ ἀνέθηκε, darüber der Mädchenname Εὐκολίνη (vgl. Furtwängler, Mitt. d. Inst. III, 196 f.; v. Sybel, Kat. d. Skulpt. zu Athen N. 590—594), gewifs aus dem Heiligtum in Agrai, nicht dem städtischen Eileithyiatempel stammt, so werden wir auch jenes in der Nähe der genannten Gruppe von Kultusstätten zu suchen haben.

An der Höhe des linken Ilisosufers, südlich oberhalb der Kallirrhoe, fehlt es nicht an Spuren des Altertums und selbst heiliger Stiftungen. Unmittelbar südlich von der Quelle liegt von ansteigendem Felsterrain umschlossen zwischen Bäumen die kleine (modern umgebaute) Kapelle der Panagia Photiní. Der auf ein Fackelfest deutende Name, sowie die

ganze Situation lassen in dieser Umgebung (vgl. die μυστικαὶ ὄχθαι des Ilisos Himer. Ecl. X, 16) vielleicht bereits auf eine antike Tempelstätte schliefsen. Einige herumliegende Reste von Marmorsäulen (0,41 bis 0,45 m im Durchm.) stammen vermutlich aus der älteren Kirche. Die südwestlich benachbarte Felspartie weist, obgleich durch Pulversprengungen stark beschädigt, an der Westseite geglättete, im rechten Winkel einspringende Wände, davor ein geebnetes, vielleicht für ein kleines Heiligtum bestimmtes Plateau auf. Wenigstens sprechen für sakrale Benutzung dieser Stätte auf der überragenden Kuppe des anstofsenden Felsens (die Treppe ist längst vernichtet) mehrere wohl für Aufstellung von Anathemen bestimmte Glättungen, Einschnitte und andre Vorrichtungen, darunter namentlich eine sauber gearbeitete Lagerfläche (0,80 m im Quadrat) mit Zapfenloch in der Mitte, wohl zur Aufnahme eines Altars oder einer Statuenbasis (schwerlich aber des erwähnten Sitzbildes des Epimenides) hergerichtet. Steigt man von hier östlich zu dem ›Windmühlenberge‹ empor, so nehmen wir, aufser einigen Hausresten der Agraivorstadt, am modernen Wege Felsstufen und eine peribolosartige Lagerung von Blöcken wahr, welche vermutlich einen mit östlicher Biegung zur Höhe führenden (Prozessions-?) Weg bezeichneten, bezw. begrenzten. Der felsige von Osten nach Westen gestreckte Rücken des ›Windmühlenberges‹ weist namentlich an seinem nördlichen und westlichen Abhange mehrfach Basisspuren und Zapfenlöcher auf; besonders interessant sind aber einige, leider der allmählichen Zerstörung durch Felssprengung preisgegebene Votivnischen. Dieselben treten nämlich fast regelmäfsig in paarweiser Anzahl auf und erinnern dadurch an die kleinen Doppelkapellen der Göttermutter (vgl. Conze, Arch. Ztg. 1880 S. 3 Taf. 2, 1), deren Heiligtum wir in der Nähe zu suchen haben, oder an das eleusinische Götterpaar, mit welchem übrigens die Göttermutter in gewisser Kultgemeinschaft gestanden haben mag.

Die Windmühle liegt zwar nicht auf dem höchsten Punkte des Felsrückens, mufs jedoch, da auf der übrigen Fläche alle Gründungsspuren fehlen, die Stelle des kleinen ionischen Tempels eingenommen haben, der sich bis ins 18. Jahrhundert hinein als Kirche der Panagia εἰς τὴν πέτραν erhalten hatte und von Stuart (Altert. von Athen I, 72 f. Lfg. I Taf. VII f.) noch aufgenommen werden konnte. Damals war die Kirche schon verlassen und im Jahre 1780 verschwand sie ganz, um gleichfalls Baumaterial für die neue türkische Stadtmauer zu liefern. Seit Spon und Wheler wird das antike Bauwerk gewöhnlich für eines der beiden oben genannten Mysterienheiligtümer, meist für den ›Tempel des Triptolemos‹ erklärt. Ich bezweifle, dafs dieselben auf freier Höhe standen und würde, unter der (allerdings unbeweisbaren) Voraussetzung, dafs der Tempel in unseren Quellen genannt ist, lieber (mit Forchhammer, Topogr. S. 48) an den der Eukleia denken, welcher nach Pausanias (I, 14, 5) etwas entfernt (ἀπωτέρω) von jenen lag. Freilich würde dann die Angabe, die Stiftung sei eine Folge der Persersiege, insbesondere der Schlacht bei Marathon gewesen, nicht genau zu nehmen sein, da das ionische Heiligtum, wenn schon in das 5. Jahrhundert, doch sicherlich erst in die zweite Hälfte desselben fällt. (Wheler, Stuart, Leake u. A. suchen den Tempel der Eukleia den Ilisos weiter abwärts bei der Kapellenruine der Hag. Marina. In böotischen und lokrischen Kulten war die Eukleia Marktgöttin und galt meist als Artemis, Paus. I, 17, 1; Plut. Aristid. 20, was für Athen wenigstens nicht bezeugt ist; vgl. vielmehr C. J. Att. III, 277 Ἱερέως Εὐκλείας καὶ Εὐνομίας. C. J. Att. III, 623, 624, 733, 738.)

Unser Tempel war im ionischen Amphiprostylos von 41½' Länge, 19½' Breite, der sich auf dreistufigem Krepidoma erhob. Von den je vier vorderen und hinteren Säulen waren zu Stuarts Zeiten nur noch die beiden Ecksäulen der Pronaos erhalten, die inneren an den Standspuren kenntlich. Dieselben haben 12' 11" Höhe, 1' 9" im Durchm. und zeigen bereits die sog. attische Basis mit Hohlkehle zwischen den beiden Polstern, von denen das obere wie beim Niketempel kanneliert ist. An den Kapitälen ist bemerkenswert, dafs der Eierstab des Echinus unter den Voluten herumläuft. Der Architrav ist nicht ionisch abgestuft, sondern glatt wie dorisches Epistyl. Den Ecksäulen entsprachen auf der Ostseite die mit Anten abschliefsenden Wände des 9' 9" tiefen Pronaos, westlich blofs die im Stil der Säulen gegliederten Anten. Den Basen derselben fehlt jedoch der untere Torus; die Kannelierung des oberen setzt sich in der Wandspira der Cella und des Pronaos fort. Dasselbe gilt vom Antenkapitäl, doch nur für die Längswände, nicht für den Pronaos. Der Grundrifs der Cella ist beinahe genau quadratisch (15' 4").

Das südliche Athen.

Der Weg, welchen Pausanias (I, 20, 1 f.; vgl. S. 172) wiederum vom Prytaneion aus um die Ostseite der Burg herum nach dem Südabhange einschlägt, führte ihn zunächst durch das glänzende Quartier der ›Τρίποδες‹, einem in flacher Kurve bis zum Theater und Heiligtum des Dionysos reichenden Strafsenzuge. Derselbe war ausgezeichnet durch zahlreiche kleine, aus Privatmitteln (wohl meist im 4. Jahrhundert) entstandene Bauwerke, deren Dächer die choregischen Siegespreise und Weihgeschenke: eherne Dreifüfse, trugen, während der Unterbau, nicht selten in Form eines offenen Rundtempelchens gehalten, im Innern andre Kunstwerke enthielt, wie

den berühmten Satyr des Praxiteles (Paus. a. a. O.) und andre Kunstwerke gerade dieses Meisters. (Vgl. die Nikebilder: Philistor. IV, 93; Gött. gel. Anz. 1871 S. 607.) Über das erhaltene Musterbeispiel dieser Art (freilich nicht offen, sondern durch Marmorplatten verschlossen), das berühmte choregische Denkmal des Lysikrates (vom Jahr 335/334 v. Chr.), s. die besondere Beschreibung. Die Lage desselben vor dem Ostabhang der Akropolis, die nach Osten blickende Inschrift (C. J. Gr. I, 221), sowie das im Keller eines nördlich benachbarten Hauses teilweise vorhandene Fundament eines zweiten Weihgeschenkes derselben Gattung (vgl. den Plan; auch Arch. Ztg. XXXII, 162, 5) gestatten den Verlauf der Tripodenstrafse ziemlich genau zu bestimmen. Über ein ähnliches, benachbartes Monument, teilweise noch im 17. Jahrhundert erhalten und als φανάρι τοῦ Διογένη bezeichnet, s. Rofs, Arch. Aufs. I, 264 N. 51. Auch die marmorne grofse Dreifufsbasis mit Dionysos und zwei Niken im Relief (vgl. v. Sybel, Katal. d. Skulpt. zu Athen N. 305) wurde zwischen Lysikratesdenkmal und Theater aufgefunden. Im 4. Jahrhundert galt die Dreifufsstrafse als beliebter Promenadenweg der eleganten Welt (Athen. XII, 542 f.). Die Aufstellung der Siegesdreifüfse war übrigens keineswegs auf die eine Strafse beschränkt. Die ältesten standen vermutlich im Dionysosheiligtum selber (vgl. Plato Gorg. 472 a; Plut. Nikias 3) und so noch später, z. B. an der östlichen Parodos des Theaters (Ἀθήναιον VI, 276 f.). Über das Thrasyllosmonument oberhalb der Cavea des Theaters und benachbarte Weihungen s. S. 193.

Am Ostabhange der Burg, und zwar meist zwischen diesem und der Tripodenstrafse bei der geräumigen, doch jeder Spur antiker Benutzung entbehrenden Höhle wird gewöhnlich das Eleusinion angesetzt (so zuerst Leake, Topogr. von Athen S. 214, dem A. Mommsen u. A. folgten; nur C. Bötticher suchte dasselbe noch weiter östlich in der Ebene, III. Suppl. d. Philol. S. 289 f.). Wir können dieser Ansicht nicht beipflichten und werden die Frage unten (s. Westabhang der Burg S. 198) wieder aufnehmen.

Östlich vom Lysikratesdenkmal bei der Kirche der Hag. Aikaterini begegnen wir noch den Resten eines der römischen Zeit angehörigen Säulenbaues ionischer Ordnung, dessen ursprüngliche Bestimmung ganz dahingestellt bleiben mufs (s. die Aufnahme bei Stuart und Revett, Altert. von Athen Lfg. XV Taf. 1. 2, Text II, 477 f.). Noch stehen in annähernd nordwestlich-südöstlicher Richtung zwei glatte aus einem Stück gefertigte Säulen (von hymettischem Marmor?) mit ihrem Epistil aufrecht; eine dritte Säule lehnt daneben. Ihre Dicke beträgt 1′ 10″, die Höhe 16′. (Heute ragen sie nur um 2,20 m aus der Verschüttung hervor.) Sie stehen ohne Plinthen auf ihrem Unterbau; ihr Abstand ist sehr bedeutend (3½ Durchm.). Der ionische Architrav ist nur 2′ hoch. Die Arbeit, wenn überhaupt vollendet, ist wenig sorgfältig. Es scheint, dafs die Halle einen Weg begrenzte, welche abzweigend von der Tripodenstrafse zum Hadriansthor führte.

Wir gelangen mit Pausanias (I, 20, 3) zu dem heiligen Bezirk des Dionysos in der südöstlich der Burg zum Ilisos gesenkten Niederung, nach welcher das Quartier den Namen »Λίμναι« führte. Der engere Name des Bezirkes war »Λήναιον« (vgl. Hesych. s. v. ἐπὶ Ληναίου ἀγών. Phot. s. v. Λήναιον Bekker anecd. gr. I, 278, 8). Thukydides führt das Heiligtum (II, 15 τὸ ἐν Λίμναις Διονύσου) unter den ältesten der Südstadt an. Pausanias nennt innerhalb des Peribolos zwei Tempel, den »sehr alten« des Dionysos Eleuthereus (vgl. C. J. Att. III, 240, am Hauptsitz des Dionysostheaters ἱερέως Διονύσου Ἐλευθερέως, es enthielt das hölzerne Kultbild des Gottes: Paus. I, 38, 8; nur einmal im Jahre geöffnet, Ps. Demosth. c. Neaer. § 76) und einen andern mit dem goldelfenbeinernen Kultbilde des Alkamenes. Ebenda befanden sich Gemälde: Dionysos, der Hephaistos in den Himmel zurückführt, die Bestrafung des Pentheus und des Lykurgos, Ariadne auf Naxos von Theseus verlassen, während Dionysos sich ihr nähert.

Mit der Aufdeckung des Dionysostheaters (vom Jahre 1862—65, s. unten) und den Ausgrabungen der archäologischen Gesellschaft am Südabhange der Akropolis (seit 1877) ist auch ein grofser Teil dieses Bezirkes freigelegt worden. Das vorgeschrittenste Stadium zeigt der Plan zu den Πρακτικὰ τῆς ἀρχ. ἑταιρ. vom Jahre 1879. Schon in der ersten Periode wurden ca. 14 m südlich vom westlichen Teil der Skenereste des Theaters die Konglomerat- und Porossteinfundamente eines (etwa 22 m langen, 10 m breiten) Gebäudes mit westöstlicher Längenausdehnung aufgefunden, welche unzweifelhaft von dem einen, vermutlich von dem jüngeren Tempel herrühren. Am Schlufs der letzten Ausgrabungen kamen 10 m südöstlich davon zerstörte Reste eines Unterbaues aus Porossteinen (11 × 4 m) zum Vorschein, welche wir dem andern (älteren) Heiligtum zuschreiben dürfen. Etwa 14 m südlich davon zieht eine ungleich gefügte, an einer Stelle im stumpfen Winkel gebrochene Kalksteinmauer von Osten nach Westen vorbei, welche heute auf mehr als 50 m blofsliegt und sehr wahrscheinlich für die Perimbolosmauer zu halten ist. In ihrer westlichen Fortsetzung wird sie durch eine wohl spätrömische Bauanlage unterbrochen, welche sich unter dem heutigen Boulevard fortsetzt und deshalb nur teilweise aufgedeckt werden konnte. Das Vorhandene ist eine Ziegelkonstruktion aus drei um einen Mittelpunkt gruppierten, zusammenhängenden Apsiden, deren jede

wiederum drei Nischen (eine abgerundete und zwei eckige) aufweist; vermutlich gehört das Ganze zu einer Bäderanlage.

In enger Verbindung mit den Heiligtümern stand innerhalb desselben Bezirkes das Theater des Dionysos (τὸ ἐν Διονύσου θέατρον, Hesych. Phot. s. v. Ἴκρια· τὸ Ληναϊκόν, Pollux IV, 121), welches den nördlichen Raum bis zum Bergabhange hinauf einnahm. Ein steinernes Theater erhielt Athen erst, nachdem (Olymp. 70, 1) beim Wettstreit zwischen Pratinas, Aischylos und Choirilos das hölzerne Schaugerüste, wie man es bis dahin aufzuschlagen pflegte, zusammengebrochen war (Suid. s. v. Πρατίνας). Ein stehendes Bühnengebäude wurde vermutlich erst später, in Perikleischer Zeit, errichtet (vgl. die Ausmalung der Skene durch Agatharchos zu einer Tragödie des Aischylos, Vitruv VII praef. 10). Nach der Mitte des 4. Jahrhunderts fand ein reicherer Neubau oder Umbau statt (vgl. die Belobigung des Rates durch Volksbeschlufs vom Jahre 343/42 = Olymp. 109, 2: C. J. Att. II, 114 B Z. 7 καλῶς καὶ δικαίως ἐπε[μελήθη τῆ]ς εὐκοσμίας τοῦ θεάτρου). Die Bedeutung dieses Unternehmens folgt schon daraus, dafs Lykurg den Theaterbau noch unvollendet übernahm und zu Ende führte (vgl. das Ehrendekret des Stratokles C. J. Att. II, 240; Frg. II Z. 5 τὴν δὲ σ[κευοθήκην καὶ τὸ θέατρον τὸ] Διονυσιακὸν ἐξηργάσα[το] = Ps. Plut. vit. X orr. 852 b, 841 c; Paus. I, 29, 16 u. a. m.). Derselbe beantragte auch die Errichtung der Statuen des Aischylos, Sophokles und Euripides im Theater (vit. X orr. 841 f.). Über spätere bildnerische Ausstattung, sowie Veränderungen in der ersten Kaiserzeit, dann besonders unter Hadrian und noch später, geben die zu Tage geförderten Überreste des Theaters selber Auskunft (s. die Beschreibung).

Auch vor diesen Funden konnte die ausgezeichnete und trefflich gewählte Lage des Dionysostheaters den einsichtigeren Topographen, wie Leake u. A., nicht verborgen bleiben. Dennoch gaben erst die Entdeckungen Stracks, welcher am 22. März 1862 auf die erste Sitzstufe traf, den Anstofs zu energischen Ausgrabungen, welche die griechische archäologische Gesellschaft bis zum Jahre 1865 fortführte (vgl. die Berichte in der Ἐφημερὶς ἀρχ. 1862 und Vischer im Neuen Schweiz. Mus. III, 1863 S. 1 f.). Die Ausgrabungen von 1877 und den folgenden Jahren kamen auch teilweise dem Theater zu gute. (Vgl. die Aufnahme von E. Ziller, mit ausführlichem Texte von Leop. Julius: Zeitschr. f. bild. Kunst XIII (1878), 193 f., 236 f. und den durch die Ergebnisse der allerletzten Ausgrabungen ergänzten Plan zu den Πρακτικὰ τῆς ἀρχ. ἑταιρίας 1879.) Der Zuschauerraum (κοῖλον, *cavea*) umfafst etwa zwei Drittel einer Kreisfläche, welche nach der offenen, südlichen Seite zu noch durch geradlinige Begrenzungen im Osten und Westen fortgesetzt wird. Einen regelmäfsigen Grundrifs weist dieser Raum indes nur an seiner westlichen Umfassung auf, welche durch eine starke Futtermauer mit rechtwinkelig schneidenden Quermauern aus Konglomeratstein gestützt und nach aufsen durch eine saubere Mauer aus Porosquadern verblendet ist. Im Norden steigen die Sitzstufen noch über die Kreislinie hinaus in dem nackten Felsen empor. Etwas nordöstlich ist die senkrechte Stirnmauer des Akropolisfelsens segmentartig abgearbeitet (κατατομή vgl. Harpocr. s. v.). Die östliche Begrenzung ist überhaupt, wie die neuesten Ausgrabungen gelehrt haben, ganz unregelmäfsig. Die einspringenden und sich kreuzenden Konglomeratsteinfundamente sind offenbar Futtermauern für den rampen- und terrassenartigen Aufstieg, der sich zugleich in einem Wege quer durch die Cavea des Theaters fortsetzte, um dann westlich, wo die Umfassungsmauer unterbrochen ist, auf gleichfalls noch teilweise erhaltenen Futtermauern ins Asklepieion (s. unten) herabzuführen. Zu der Unregelmäfsigkeit der östlichen Begrenzung gesellt sich noch der Umstand, dafs der östliche Schenkel der südlichen Stirnmauer bis zum Mittelpunkt der Orchestra gerechnet 7 m länger ist als der westliche, als sollte auf diese Weise der durch Abflachung der östlichen Seite verlorene Raum wiedergewonnen werden. In der Cavea fanden etwa 27—30000 Menschen Platz.

Die Sitzstufen aus Porosstein liegen teils auf dem gewachsenen Erdreich, teils (höher) auf Fundamenten aus Konglomeratstein; ganz oben sind sie in den Felsen selbst geschnitten. Durch 14 aufsteigende Treppen (von ca. 0,70 m Breite) wird der ganze Raum in 13 Keile (κερκίδες) zerlegt. Die unterste, breitere Stufe, welche sich im Halbkreis um die durch einen Umgang und eine Balustrade aus Marmorplatten getrennte Orchestra legt, trug zum gröfsten Teil noch erhaltene (hier und da auf höhere Stufen verschleppte) Throne aus pentelischem Marmor, meist zwei bis drei aus einem Stück gearbeitet; die beiden äufsersten Keile enthielten deren je sechs, die übrigen nur fünf, im ganzen also 67 Sessel. Im Centrum steht noch heute der überaus reich und geschmackvoll mit Flachreliefs geschmückte Ehrensitz des Dionysospriesters. (Die Inschrift befindet sich unter dem teppichartig, mit medischen gegen Löwengreifen kämpfenden Figuren verzierten Fries an der Vorderseite: C. J. Att. III, 240 ἱερέως Διονύσου Ἐλευθερέως, aus der ersten Kaiserzeit; vgl. die Abbildung des Thrones: Zeitschr. f. bild. Kunst a. a. O. S. 196, an der Rücklehne eine Weintraube tragende Satyre, an den Seitenlehnen knieende Eroten mit Hähnen.) Rechts und links schliefsen sich daran die einfacher gearbeiteten Throne der übrigen, durch das Recht der Proedrie bevorzugten Personen, welche

uns gleichfalls durch Inschriften genannt werden (Kultusbeamte, Archonten, Strateg, Herold u. s. w.). Auch die höheren, flach profilierten Porosstufen (Höhe ca. 0,32 m mit Sitzflächen von 0,33 m Breite, dahinter immer noch ein etwas vertiefter Fufsplatz für die höher Sitzenden) tragen bis zur 24. Reihe hinauf zahlreiche, oft nur flüchtig eingeritzte, ausradierte und durch neue ersetzte Namen von Proedrieberechtigten, darunter namentlich eine grofse Menge von Priesterinnen. Diese Inschriften stammen aus sehr verschiedenen Epochen und reichen von der ersten römischen Kaiserzeit bis auf Hadrian hinab. Reiche Belehrung schöpfen wir aus ihnen namentlich für die gottesdienstlichen Verhältnisse Athens (vgl. Vischer im Neuen Schweiz. Mus. III [1863] S. 35 f.; Keil, II. Suppl. z. Philol. S. 628 f.; Philol. XXIII, 212 f., 592 f.; Gelzer, Monatsber. d. Berl. Akad. 1872 S. 164 f. Alle Inschriften gesammelt im C. J. Att. III, 77 f.).

Dazu kommen mancherlei Zuthaten aus Hadrianischer Zeit. Im mittleren Keile lagert auf der dritten und vierten Stufe eine Basis, welche ihrer Inschrift zufolge eine vom Areiopag, dem Rate der Sechshundert und dem Volke der Athener dem Archon Hadrian (im Jahre 112 n. Chr.) geweihte Statue trug. Andre Statuenbasen des Hadrian stehen auf dem sechsten und achten Keile, das Fragment einer dritten fand sich beim ersten Keil. Da die Inschriften lehren, dafs dieselben von den Phylen Akamantis, Oineis und Erechtheis aufgestellt waren, und da diese drei Namen auch in der offiziellen Reihenfolge der Phylen denselben Platz (den ersten, sechsten und siebenten) einnahmen (die Basis der Oineis rückte auf den achten Keil, da der siebente durch die an erster Stelle erwähnte Statue eingenommen war), so hat man sofort erkannt, dafs alle Keile (mit Ausnahme des mittelsten) je eine Statue des Hadrian getragen haben, also zwölf Statuen der Reihe nach von den zwölf Phylen aufgestellt. Die Aufstellungszeit fällt zwischen 117—138, da Hadrian hier schon als Kaiser genannt wird, doch in die erste Zeit seiner Regierung, weil die 13. Phyle, Hadrianis, noch nicht eingerechnet ist.

Aufserdem steht rechts (westlich), neben dem zuerst erwähnten mittleren Postament, eine grofse, inschriftlose Basis (1,33 m breit, 1,60 m tief), die nach einer (durch die Beobachtungen von Julius a. a. O. S. 200 unterstützten) Vermutung O. Benndorfs (Beitr. z. Kenntnis des att. Theaters S. 21 f.) den Thron des Hadrian getragen haben mag, als er im Jahre 126 den Dionysien persönlich beiwohnte. Auf dasselbe Ereignis bezieht Benndorf denn auch die Aufstellung jener zwölf Bildsäulen. Vor der grofsen Basis steht, gleichzeitig mit dieser errichtet, etwas tiefer ein Sessel für den Priester der olympischen Nike.

Die Orchestra, in Form eines durch Tangenten verlängerten Halbkreises, wird von den Sitzreihen durch die oben erwähnte 1,10 m hohe Balustrade geschieden, welche erst aus römischer Zeit stammt, da man hier auch Gladiatorenspiele feierte (Dio Chrysost. or. XXXI § 121). Ein vor derselben herumlaufender Kanal, mit Porossteinen, an einigen Stellen aber mit rosettenartig durchbrochenen Marmorplatten gedeckt, wurde durch diese Balustrade vom Zuschauerraum abgeschnitten, während er doch ursprünglich die Bestimmung hatte, das von demselben herabfliefsende Regenwasser aufzunehmen. Die Pflasterung der Orchestra besteht aus Platten von abwechselnd pentelischem und (dunklerem) hymettischem Marmor, welche in der Mitte, nach der Bühne zu, durch eine rautenförmige durchbrochen wird, einem künstlichen System aus pentelischem, hymettischem und rötlichem Marmor. Die mittelste Platte enthält eine kreisförmige, 0,51 m weite, 0,02 m tiefe Einsenkung, deren Bestimmung unklar bleiben mufs, da die ganze Anlage erst aus römischer Zeit stammt. Auf den Marmorplatten sind mehrere geometrische Zeichnungen eingeritzt, deren Bedeutung sich nicht mehr bestimmen läfst.

Die Reste des Bühnengebäudes (der σκηνή) gehören sehr verschiedenen Bauperioden an. Die ältesten Bestandteile sind zwei parallele Mauerzüge aus Konglomeratstein, deren vorderer die 21 m breite Bühnenwand trug, beiderseits eingefafst durch die vorspringenden Fundamente der Paraskenia, während der hintere das in mehrere Gemächer geteilte Postscenium abschlofs. Die geringe Stärke dieser Mauern (1,35 und 0,70 m) liefs für diese Periode (das 5. Jahrhundert) ein nur hölzernes Bühnengebäude vermuten. In späterer Zeit finden wir diese Mauerzüge an ihrer Rückseite durch Konglomeratsteinfundamente und Porosquadern um 1,55 und 1,40 m verstärkt (die Periode des steinernen Theaterbaues ?). Daran schliefsen sich nach hinten zu Mauerzüge, welche einen viereckigen, fast die Gesamtbreite der Cavea erreichenden Raum umgrenzen. Da nach Vitruv (V, 9, 1) die Halle des Eumenes hinter der Bühne *(post scaenam)* zu suchen ist, in welcher die Zuschauer vor plötzlichem Unwetter Schutz suchen konnten, so sind diese Reste nicht ohne Wahrscheinlichkeit darauf bezogen worden (s. Julius a. a. O. S. 237); eben dazu mögen (wie U. Köhler vermutete) als Gebälkträger zwei kolossale Silene gehört haben, die sich dort unter den Trümmern fanden, sowie andre Fragmente architektonisch verwandter Statuen.

Römischen Ursprungs sind sodann zu beiden Seiten des Bühnengebäudes im Vordergrunde desselben Stylobat und Arkadenbögen (sehr verwandt denen am ›Turm der Winde‹) aus hymettischem, und Säulenfragmente aus pentelischem Marmor,

welche offene flügelartige Hallen schmückten. Damit in Zusammenhang bringt Julius (a. a. O. S. 238) gewiſs mit Recht eine Umgestaltung der Bühne, welche das Bedürfnis der römischen Zeit tiefer und niedriger verlangte. Diese Tiefe gewann man durch Vorschiebung der vorderen Wand des Hyposkenion, welche vermutlich auch damals den im 3. Jahrhundert in das ›Hyposkenion des Phaidros‹ verbauten Reliefschmuck erhielt. Das letztere repräsentiert die jüngste, zum Teil noch erhaltene Phase der Umwandlungen. Es ist unmittelbar in die Sehne der Orchestra gerückt; erhalten ist nur die mittlere Aufgangstreppe von fünf Stufen aus pentelischem Marmor und die rechte (westliche) Hälfte. Auf der obersten Treppenstufe liest man die dem 3., wenn nicht 4. nachchristlichen Jahrhundert angehörige Inschrift (C. J. Att. III, 239):

Σοὶ τόδε καλὸν ἔτευξε, φιλόργιε, βῆμα θεήτρου
Φαῖδρος Ζωΐλου, βιοδώτορος Ἀτθίδος ἀρχός.

Die vier (0,90 m hohen) Reliefs, welche die westliche Seite schmücken, sind jetzt, wiewohl sie seitwärts Stoſskanten tragen, durch Nischen getrennt, in deren mittelster ein kauernder, gebälktragender Silen angebracht ist, der ebensowenig an diese Stelle paſst. Dem Stile nach erscheint er noch älter als die sehr wohl in die erste römische Kaiserzeit (s. oben) datierbaren Reliefs. Letztere, publiziert und mit Kommentar begleitet von Matz (Mon. d. Inst. IX Tav. XVI; Ann. d. Inst. 1870 S. 97 f.), entziehen sich im einzelnen noch vielfach der Erklärung. Im allgemeinen erkennen wir als Gegenstand der Darstellung: die Jugenderziehung des Dionysos, seine Aufnahme in Attika (durch Ikarios und Erigone), die Huldigung, welche dem Gott in seinem Heiligtum durch Heroen und Repräsentanten des attischen Volkes (Theseus, Eirene, Hestia?) dargebracht wird.

Was den übrigen reichen Schmuck des Dionysostheaters angeht, so läſst sich aus den zahlreich gefundenen Fragmenten nirgends ein Ganzes zusammensetzen. Von den zahlreichen Bildwerken komischer und tragischer Dichter, welche Pausanias (I, 21, 1. 2) erwähnt, hat sich die Basis des Menander gefunden (Μένανδρος | Κηφισόδοτος Τίμαρχος ἐπόησαν); die lange verbreitete Meinung, daſs die berühmte Menanderstatue des Vatican (Mus. Pio-Clem. III Tav. XV) ursprünglich darauf gestanden habe, ist durch neuere Messungen widerlegt worden.

Sodann waren, vermutlich schon im 5. Jahrhundert, früher auf beiden Seiten des Eingangs zum Theater die Erzbilder des Miltiades und Themistokles, jeder mit einem persischen Gefangenen errichtet (vgl. Schol. Aristid. Panath. p. 202, Frommel). Eines derselben scheint somit der στρατηγὸς ὁ χαλκοῦς beim προπύλαιον τοῦ Διονύσου zu sein, hinter dem sich Diokleides in der Nacht des Hermenfrevels verborgen haben wollte, als er die vielen Gestalten sah: ἀπὸ τοῦ ᾠδείου καταβαίνοντας εἰς τὴν ὀρχήστραν (Andokides I, 38). Dadurch wird auch die Lage des perikleischen Odeion in unmittelbarer Nähe des Dionysion von neuem bekräftigt (Löschcke, Dorpat. Progr. 1883 S. 4 fragt: ›Wie kommt die Statue eines Strategen in oder vor den Bezirk des Dionysos?‹); Pausanias (I, 20, 4) schiebt die Erwähnung des Odeion (πλησίον τοῦ τε ἱεροῦ τοῦ Διονύσου καὶ τοῦ θεάτρου) sogar in die Beschreibung des Dionysosheiligtums und des Theaters ein, ebenso bezeugt die Nachbarschaft, und zwar auf der östlichen Seite des Theaters, Vitruv V, 9, 1: *exeuntibus e theatro sinistra parte Odeum.* Über die notwendige Scheidung eines älteren Odeion haben wir bereits oben (S. 186f.) gesprochen. Das Odeion des Perikles war ein vermutlich freistehender, mit einer Kuppel überdachter Rundbau, dessen eigentümliche Form mancherlei Vergleiche herausforderte (nach Plut. Perikl. 13 und Paus. I, 20, 4 hielt man es für eine Nachahmung des Zeltes des Xerxes; vgl. den Komikerwitz bei Plut. a. a. O. ὁ Περικλῆς τᾠδεῖον ἐπὶ τοῦ κρανίου ἔχων). Berühmt war es auch durch seine zahlreichen Säulen (im Innern; Plut. a. a. O. πολύστυλον. Theophr. Char. 3 πόσοι εἰσὶ κίονες τοῦ Ὠιδείου).

Als während des Mithridatischen Krieges Aristion sich auf der Akropolis gegen Sulla verschanzte (86 v. Chr.), brannte er das Odeion nieder, damit, wie es hieſs, die Balken desselben nicht zu Belagerungswerkzeugen dienen könnten (Appian. B. Mithrid. 38); doch wurde der Bau noch vor der Mitte des 1. Jahrhunderts auf Kosten des Kappadokischen Königs Ariobarzanes II Philopator durch die Architekten C. und M. Stallius und Menalippos wiederhergestellt (Vitruv V, 9, 1; vgl. C. J. Att. III, 541). Da die Sondierungen der archäologischen Gesellschaft vor dem Ostabhange der Burg nur Terrassenmauern konstatiert haben, so suchen wir im Einklang mit allen übrigen Nachrichten die ehemalige Lage des Odeion auf der Linie vom Lysikratesdenkmal zur östlichen Parodos des Theaters. Vielleicht hängt mit der Nähe desselben irgendwie die unregelmäſsige Begrenzung der östlichen Caveaseite (s. S. 190) zusammen. Daſs die Orchestra, zu welcher nach der Aussage des Diokleides (in der oben angeführten Andokidesstelle) gegen 300 Menschen vom Odeion herabstiegen, um sich hier in 20 Gruppen zu ordnen, nicht identisch sein könne mit der (viel zu kleinen) des Dionysostheaters, hat Löschcke (a. a. O.) mit Recht eingewandt. Aber er leugnet selber nicht die Möglichkeit der Existenz eines gesonderten Tanzplatzes, wie ihn auch Leake (Topogr. von Athen S. 210, 3) annimmt. Derselbe könnte recht wohl zu Einübungen der Chöre bestimmt gewesen sein, wie ja auch wenigstens das ältere Odeion teilweise zu dramatischen Vorbereitungen diente (s. S. 186; Schol. Aristoph. Vesp. 1109; Schol. Aeschin. III, 67).

Oberhalb des Theaters, etwas östlich von der Mittelaxe des Zuschauerraumes, befindet sich im Felsen eine der Panagia Chrysospiliotissa geweihte Grotte, welche Pausanias (I, 21, 3 ἐν τῇ κορυφῇ τοῦ θεάτρου) erwähnt. Sie ist fast 7 m breit und 15 m tief; der unebene Boden steigt mit rohen Felsstufen nach hinten zu etwas an (vgl. den Grundrifs: Altert. von Athen Lfg. XXVIII Taf. 5). Welchem Kultus dieselbe im Altertum geweiht war, vermögen wir nicht mehr zu bestimmen. Links, westlich vom Eingang sind zwei grofse (Votiv-?) Nischen in die Felswand gemeifselt. Nach Pausanias befand sich darüber ein Dreifufs; darin (nicht in der Grotte, sondern vermutlich in getriebenen Reliefs am Dreifufs selbst, vgl. die gemalten Dreifüfse aus Pompeji, Helbig, Wandgemälde 1154) die Tötung der Niobiden durch Apollo und Artemis. Freilich kann dieser Dreifufs kaum zu dem choregischen Denkmal des Thrasyllos gehört haben, sondern stand vielleicht wie die beiden erhaltenen Dreifufssäulen (s. unten) auf dem höchsten Plateau über der Grotte.

Das Thrasyllosmonument stand etwa 1,60 m vor der Höhle; es ist von Stuart noch aufgenommen worden (Altert. von Athen II, 28 f., Lfg. VIII Taf. 1—5); zerstört wurde dasselbe erst bei der Belagerung der Burg durch die Türken im Jahre 1826 und 1827. Heute liegen nur geringe Reste am Boden (über ein Epistylstück in der Stoa des Hadrian vgl. Bötticher, Bericht über d. Untersuch. S. 29). Der ganze Aufbau war 7,70 m breit, 8,40 m hoch. Über zwei Marmorstufen erhoben sich drei dorische Pilaster (0,70 m, der mittlere nur 0,52 m breit), welche das Epistyl trugen; zunächst einen glatten Architrav mit der Inschrift: C. J. Gr. I, 227 Θράσυλλος Θρασύλλου Δεκελεεὺς ἀνέθηκεν | χορηγῶν νικήσας ἀνδράσιν Ἱπποθωντίδι φυλῇ | Εὔϊος Χαλκιδεὺς ηὔλει, Νέαιχμος ἦρχεν | (d. i. Olymp. 115, 1 = 320 v. Chr.) Καρκίδαμος Σώτιος ἐδίδασκεν. Auf dem Epistyl ruhte ein mit elf Lorbeerkränzen in Relief verzierter Fries, von vorspringendem Gesims bekrönt. Darüber erhob sich eine dreifach gegliederte sog. Attika. In der Mitte, welche durch drei Stufen geteilt wird, safs eine mit gegürtetem Chiton, Mantel und Tier- (Panther-?) Fell bekleidete Figur (jetzt im britischen Museum; abgeb. Altert. von Athen Lfg. VIII Taf. 5 mit restauriertem Kopfe), vermutlich Dionysos. Arme und Kopf waren besonders eingesetzt und fehlten bereits zu Stuarts Zeit. Ein Loch auf dem Schofs der Statue gab zu der Vermutung Anlafs, dieselbe habe einst den Dreifufs getragen, was mir wenig wahrscheinlich ist. Dagegen standen Dreifüfse auf den beiden postamentartig profilierten Seiten des Aufsatzes. Die Inschriften (C. J. Gr. I, 225, 226, von denen die erstere in Stücken erhalten ist) erweisen, dafs Thrasykles, des Thrasyllos Sohn, dieselben als Agonothet unter dem Archontat des Pytharatos (Olymp. 127, 2 = 271 v. Chr.) geweiht hatte.

Über der Grotte stehen auf besonderem Plateau, welches westlich vermittelst schlechter Felsstufen erreicht werden kann, noch zwei hohe Säulen mit dreieckigen korinthischen Kapitälen aufrecht, welche zur Aufnahme von Dreifüfsen bestimmt waren. Dieselben erheben sich auf fünfstufigen Basen; auf der obersten Stufe bei der östlichen, höheren Säule liest man einige Namen der Weihenden in Schriftzügen aus spätrömischer Zeit: C. J. Att. III, 126 (ΗΛΙ = Ἡλίῳ? Μάξιμος, Φίλιππος Γα[ϊος?] Στρατόνεικος). Eben hier dürften noch sehr zahlreiche Weihgeschenke dieser Art gestanden haben; genau bezeugt ist diese Stelle (ὑπὲρ τοῦ θεάτρου . . . ἐπὶ τὴν κατατομήν) von dem Dreifufs des Aischraios (s. Harpocr. s. v. κατατομή); östlich von den Dreifufssäulen ferner liest man in sehr verwitterten Felsinschriften aus später Zeit eine Reihe von Namen der Weihenden (vgl. C. J. Att. III, 125; Velsen, Archäol. Anz. 1855 S. 58); ebenda steht noch (an alter Stelle?) eine Sonnenuhr aus Marmor.

Auf der Strecke zwischen dem Dionysostheater und dem Odeion des Herodes Attikos (s. unten) unterscheiden wir eine höhere Terrasse, welche die von Paus. (I, 22, 1 f.) beschriebenen Heiligtümer trug, und südlich davon das 12—15 m niedrigere Terrain, welches sich, nach vorhandenen Spuren von Substruktionen zu schliefsen, in kleineren Abstufungen nach dem Ilisos herabsenkte. Die scharfe Begrenzung der oberen Terrasse nach Süden bildet auf der ganzen Strecke eine senkrechte Futtermauer aus Konglomeratsteinen, durch mehr als 40 mit Bogen verbundene Strebepfeiler verstärkt, vor welcher sich in gleicher Ausdehnung (163 m) die Reste einer doppelschiffigen Hallenanlage (der längsten, welche bisher in Athen bekannt geworden ist) vorgefunden haben. Alles dieses ist erst durch die verdienstlichen Ausgrabungen der archäologischen Gesellschaft vom Jahre 1877, nach Auflösung der türkischen Fortifikationslinie (der sog. Serpentzémauer) zum Vorschein gekommen. Vgl. die Aufnahme von P. Ziller, Mitt. d. Inst. III (1878) Taf. VII mit Text von U. Köhler S. 147 f. Die Halle war über 16 m tief; erhalten sind gröfstenteils die Kalksteinfundamente der äufseren Langseite, die viereckigen Kalksteinbasen der inneren Stützreihe und Teile der Rück- und Seitenwände, um welche unten ein Sockel aus hymettischen Platten herumläuft. Von den Säulen oder Stützen hat sich nichts gefunden; die horizontale Bedachung war vermutlich aus Holz konstruiert. Die Rückseite der Halle steht mit der Bogenmauer, an welche sie sich lehnt, auffallenderweise nicht im Verbande; doch ist die letztere so unregelmäfsig gefügt, dafs sie zu keiner Zeit für sich blofsgelegen

haben kann. Beide Mauern setzen nach Osten zu genau die Sehnenlinie der Cavea des Herodestheaters fort; die westliche Seitenwand der Halle kommuniziert mit demselben zudem durch eine Thür, während die dem Dionysostheater zugewandte Ostwand unten geschlossen war. (Vielleicht führte indes von dieser Seite eine Treppe auf die Höhe derselben und auf die Terrasse.) Nach den oben vorgebrachten Bemerkungen, namentlich wegen der Richtung der Halle, werden wir kaum umhin können, dieselbe (mit Köhler) dem westlichen Odeion gleichzeitig zu setzen und mit ihr auch die dahinter gelegene Bogenmauer in ihrem letzten Stadium, wiewohl die obere Terrasse einer Unterstützung nach dieser Seite hin zu keiner Zeit entbehrt haben kann. Die Beschreibung des Pausanias kannte diesen veränderten Zustand des Südabhanges noch nicht, wie er ja auch der Erbauung des Herodestheaters erst nachträglich (VII, 20, 6) Erwähnung thut. Er nennt auf dem Wege vom Theater zur Akropolis das Grab des Kalos (oder Talos), darauf das Asklepieion (I, 21, 4). Da letzteres nun unmittelbar an das westliche Theaterrund grenzt (s. unten), während doch Lucian (Pisc. 42) das Talosgrab getrennt vom Asklepieion als einen Punkt bezeichnet, von dem die Menge zur Burg emporklettert, so müfste dasselbe noch westlich oberhalb des Theaters gelegen haben, am Fufs der Felsen, von denen Daedalos seinen Neffen aus Neid herabgestürzt haben soll (Phot. s. v. Πέρδικος ἱερόν). Indes nötigt uns der Mangel an Platz, doch auch die Möglichkeit zuzugeben, dafs diese Stätte noch tiefer gelegen haben könne, um so mehr als damit unzweifelhaft ein Heiligtum der Perdix, der Mutter des Talos, verbunden war (Phot. a. a. O. παρὰ τῇ ἀκροπόλει). Vor der Südostecke der oben beschriebenen Halle z. B. sind ältere Fundamentreste aufgedeckt worden, die von einem Tempel herrühren können (Köhler, Mitt. d. Inst. III, 153).

Dagegen haben die Ausgrabungen der archäologischen Gesellschaft vom Jahre 1876 f. nicht nur die Lage des Asklepieion ermittelt, sondern auch unsre Kenntnis des Heiligtums und seiner Umgebung mit reichem Detail ausgestattet. (Vgl. die fortlaufenden Berichte im Ἀθήναιον 1876 f.; Pläne mit beschreibendem Text: Mitt. d. Inst. II, 171 f., 229 f. Taf. 13 (Köhler). Bulletin de corresp. hell. I zu S. 169 f. Πρακτικὰ τῆς ἀρχ. ἑταιρ. 1876—77; Curtius und Kaupert, Atlas von Athen Bl. XI S. 34 f.; vgl. unsern Plan der Akropolis). Pausanias (I, 21, 4) erwähnt in dem Heiligtum sehenswerte Bildwerke des Gottes und seiner Söhne und Gemälde, ferner eine Quelle (κρήνη), bei welcher Halirrhotios, der Sohn des Poseidon, die Tochter des Ares, Alkippe, geschändet haben und von Ares getötet worden sein soll. Aus einer Inschrift des 1. Jahrh. v. Chr., welche sich auf Restaurationen am Asklepieion bezieht (C. J. Att. II, 489 b), erfahren wir sodann, dafs das Heiligtum zwei Tempel, den einen mit dem alten Kultbilde enthielt, und ihnen entsprechend zwei verschliefsbare Eingänge (Diokles meldet Z. 11 f. διεφθάρθαι τὰ θυρώματα τῆς πρότερον οὔσης εἰς τὸ ἱερὸν εἰσόδου, ὁμοίως δὲ καὶ τὴν ὀπίσω τοῦ προπύλου στέγην, ἔτι δὲ καὶ τὸν ναὸν τοῦ ἀρχαίου ἀφιδρύματος τοῦ τε Ἀσκληπιοῦ καὶ τῆς Ὑγιείας. Derselbe Z. 15 παρακαλεῖ τὴν βουλὴν ἐπιχωρῆσαι ἑατῷ κατασκευάσαντι ἐκ τῶν ἰδίων θυρῶσαι τὸ ἀρχαῖον πρόπυλον στεγάσαι δὲ καὶ τοῦ προπύλου τὸ ὀπίσω μέρος καὶ τὸν ναὸν τὸν ἀπέναντι τῆς εἰσόδου. Vgl. C. J. Att. III, 68 c, f.). Auch die Quelle und ein besonderer Eingang zu derselben wird inschriftlich erwähnt (Ἀθήναιον V, 527; Mitt. II, 174). Vom Westrande des Theaterraumes gelangte man auf dem oben S. 190 erwähnten Wege, welcher von zwei etwas konvergierenden, mit der Umfassungsmauer des Theaters gleichzeitigen Rampenmauern gestützt wurde, zu den Heiligtümern des Südabhanges. Der Weg führt hart am Rande zwischen der oben erwähnten Bogenmauer und den polygonalen Peribolosmauern hin, welche rechts die heiligen Bezirke abschlossen, indem sie zugleich nach Westen etwas ansteigende Terrassenmauern bildeten. Wir unterscheiden zunächst zwei solcher Terrassen (die westliche ³/₄ m höher) und zwei Gruppen von Stiftungen. Die östlichste und niedrigste Terrasse umschlofs das eigentliche Asklepieion, östlich begrenzt vom Theaterrund. Von der südlichen Peribolosmauer (einer unten polygonalen Füllmauer von 0,70 m Dicke) ist beim Theater rechts vom herabführenden Wege eine Strecke erhalten; auch von der westlichen Begrenzung lassen sich Spuren aufweisen. Im Norden lehnten sich die hier vorhandenen Anlagen unmittelbar an den geglätteten Akropolisfels. Die ganze Fläche hatte eine Tiefe von über 27 m (in nordsüdlicher Richtung), eine Länge von ca. 50 m. Den nördlichen der Akropolis benachbarten Teil nahm eine Hallenanlage ein, auf dem südlichen und breiteren sind die Spuren der beiden Tempel nachzuweisen. Ihren Platz hatten christliche Kirchen eingenommen, die wiederum mehrfach umgebaut worden waren. Infolgedessen sind die antiken Fundamente des östlich gelegenen Tempels, welchen wir an der Stelle, wo zwei Kirchen nebeneinander lagen, sicher voraussetzen dürfen (s. die zahlreichen Einsatzlöcher für Anatheme gerade an dieser Stelle auf den Stufen der nördlich benachbarten Halle), völlig geschwunden. Dagegen wurden unter dem Fufsboden der westlichsten Kirche noch die aus Poros, am Ostende aus Konglomerat- und Felsstein bestehenden Substruktionen eines 10,50 m langen, 6 m breiten Bauwerkes aufgedeckt, welches der ältere und kleinere Tempel gewesen sein wird. Den übrigen Raum haben Weihgeschenke, Altäre und Baumpflanzungen eingenommen, von welchen eine Inschrift spricht und auch mehrere unter den



zahlreich aufgefundenen, Asklepios und seine Familie vor seinen Verehrern darstellende Votivreliefs Kunde geben. (Vgl. z. B. Mitt. d. Inst. II Taf. XVI. Ein vollständiges Verzeichnis der am Südabhange während der Ausgrabungen von 1876 und 1877 gefundenen Reliefs gibt v. Duhn, Arch. Ztg. XXXV S. 139 f.) Die Hallenanlage am Burgfelsen nimmt die ganze Breite des Bezirkes ein (Breite 49,50 m, Tiefe ca. 11 m). Erhalten ist der äufsere Stylobat nebst Teilen der Rück- und Seitenwände. Ersteren erreicht man auf zwei Stufen, die untere aus Porosstein, die obere aus hymettischem Marmor. Darauf erkennt man die Spuren einer älteren und einer jüngeren, bei umfassendem Umbau errichteten Säulenordnung, beide dorisch. (Die älteren Säulen waren ca. 0,73 m dick und 2,76 m voneinander entfernt; die jüngeren, von denen einige Schäfte aus pentelischem Marmor erhalten sind, hatten von 3,35 m über dem Boden an 20 flache Kannelüren, Durchm. 0,64 m, Axenabstand 3 m.) Das Innere der Halle zeigt in der mittleren Längenaxe östlich noch einige Postamente, welche eine zweite Säulenstellung mit doppelter Axenweite als die äufsere ergeben. Im Westen sind die Spuren unter einem im Mittelalter eingebauten, einst überwölbten Gange verschwunden. Der Ostwand parallel lief im Abstande von 1,85 m eine Quermauer; der so gewonnene Raum scheint eine Treppenanlage für die Plateform oder ein Obergeschofs enthalten zu haben. Die saubere Arbeit der Rückwand, um welche 1,15 m hohe Platten aus hymettischem Marmor liefen, weist wie die übrige Fügung auf gute Zeit; die ausgiebige Verwendung des hymettischen Marmors jedoch nicht über das 4. Jahrhundert hinaus. Der Umbau gehört dagegen einer späten Epoche an.

An der Rückseite der Halle in ihrem östlichen Teil gelangt man durch einen schmalen Eingang in ein kreisrundes Felsgemach (Tholos), das oben kuppelförmig gewölbt ist (vgl. den Grundrifs und Durchschnitt, Atlas von Athen Bl. XI; unterer Durchmesser 4,85 m, Höhe etwas geringer). Das Innere fand sich als christliche Kapelle eingerichtet vor. Neben dem Eingange quillt Wasser aus einem Felsspalt, welches gleichfalls seit christlicher Zeit in einem Kanal um die Innenwand herumgeführt und durch hochgestellte Platten eingefafst ist. Wir werden in diesem Quellhaus die von Pausanias erwähnte κρήνη zu erkennen haben, an welche sich die Sage von Halirrhothios und Alkippe knüpfte.

Eine nicht minder bemerkenswerte Anlage erhebt sich am westlichen Ende der Stoa, ein viereckiger, etwa 3 m hoher Unterbau (9 × 11 m), in dessen Mitte sich ein kreisrunder, mit polygonalen Steinen ausgemauerter Schacht (Durchm. 2,70 m, Tiefe 2,20 m) öffnet. Die Mündung umgeben Konglomeratsteinblöcke und diese vier regelmäfsig gesetzte fundamentierte Basen aus hymettischem Marmor (0,90 m im Durchmesser). Von Süden führte, nach geringen Spuren zu schliefsen, eine Treppe empor. Das Dach der Halle scheint sich auch über diese Plateform, welche in ihre Nordwestecke einschneidet, fortgesetzt zu haben. Am nächsten liegt es ja, an ein zweites Brunnenhaus zu denken, wiewohl der Boden des Schachtes felsig und heute trocken ist. Das Wasser konnte zwischen den Steinen quellen. U. Köhler (Mitt. II, 254 f.) möchte darin lieber eine Opfergrube für den mit dem Asklepiosdienst verbundenen Heroenkult erkennen. (Beim Feste der Ἡρῷα war der Asklepiospriester beteiligt, C. J. Att. II, 453 b; Anderes vgl. Mitt. II, 245 f.)

Die zweite, westlich anstofsende Terrasse erhebt sich nur ganz wenig (ca. 0,75 m) über den heiligen Bezirk des Asklepios. Auch sie ist scharf begrenzt in Form eines unregelmäfsigen Vierecks, doch von geringerem Umfange. Südlich, der Bogenmauer parallel, ist die polygonale Terrassenmauer relativ gut erhalten. Wo sie im Westen (infolge des Einbaues einer grofsen mittelalterlichen Zisterne) abbricht, ist ein kubischer Felsstein eingefügt, dessen nach dem südlichen Wege blickende Aufschrift in Zügen aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts ὅρος κρήνης lautet. Östlich biegt die Peribolosmauer im spitzen Winkel nach Norden um. Den eigentlichen Mittelpunkt des so umfafsten Raumes bildet ein mit künstlichstem Polygonalnetzwerk ausgemauerter Brunnenschacht (s. die Probe Atlas von Athen Bl. XI) am Fufs des Akropolisfelsens, nördlich gegenüber der eben erwähnten Inschrift, welche somit den ganzen Bezirk nach dem Brunnen benennt. Der Schacht (ca. 2,50 m breit; gegenwärtig ca. 3,50 m tief, doch nicht völlig ausgeräumt) liegt jetzt trocken, da ihm sein Wasser durch eine westlich anstofsende mittelalterliche Zisterne entzogen wird, die auch einen Teil der Krene zerstört hat. Östlich von dem Brunnen liegen die Fundamente eines 28 m langen, 14 m tiefen Gebäudes, dessen nördliche, dem Akropolisfels zugewandte Hälfte in vier mit runden Flufskieseln gepflasterte Gemächer (Wohnungen für Tempelpersonal) zerfällt. Die vordere Halle hatte geschlossene Seitenwände und eine ionische Säulenstellung in der Front, von welcher die Basis der westlichen Ecksäule (Säulendurchm. 0,62 m) erhalten ist. Die Halle scheint aus spätgriechischer, wenn nicht römischer Zeit zu stammen.

Nahe südlich bei der Krene und der Zisterne sind die aus aufeinander liegendem Konglomeratfels- und Kalkstein sauber geschichteten Fundamente eines kleinen nach Südosten orientierten Gebäudes (Länge 4,06 m, Breite 4,25 m) erhalten, dessen Frontseite noch Spuren vom Auflager einer zweiten (Marmor-) Stufe zeigt; vermutlich ein kleines ›*templum in antis*‹. Vor der östlichen Langseite, südlich der Quelle, sieht man noch ein viereckiges Fundament

aus Konglomeratstein, von einer gröfseren Basis oder einem Altar herrührend. Sodann liegen westlich bei dem Tempelchen nach Süden gerichtet Stufen (aus Kalkstein und hymettischem Marmor, Länge 5,20 m), an beiden Enden mit je einer ionischen Antenbasis, zwischen ihnen die Spuren von zwei Säulen und einem Gitter. Diese Reste müssen von einem ähnlichen, freilich wenig sorgfältig ausgeführten Bauwerk herrühren.

Schon die Bedeutung der Quelle für diesen Bezirk legt den Gedanken nahe, dafs der Kult von Naturgottheiten hier ursprünglich ist. Diese Annahme wird unterstützt durch Inschriften und plastische Funde: Ein hymettischer Block (1,48 m lang, 0,57 m hoch, 0,45 m tief), in dessen Profilierung drei Altäre angedeutet sind (Ἀθήν. V, 330; Mitt. d. Inst. II, 246), weist auf jeder Abteilung eine Gruppe von Gottheiten auf (Inschrift aus dem letzten vorchristlichen Jahrhundert): 1. Ἑρμοῦ Ἀφροδείτης Πανός· 2. Νυμφῶν. 3. Ἴσιδος. Die Nymphen am »Brunnen« verdienen um so mehr Beachtung, als wir dieselben etwa zwölfmal in Votivmonumenten, die eben hier gefunden sind, nachweisen konnten (vgl. meine Zusammenstellung Mitt. d. Inst. V, 210 f. Das bedeutendste und älteste Stück, vielleicht noch vom Ende des 5. Jahrhunderts: drei Nymphen, Pan und Adorant mit der Inschrift: Ἄρχανδρος Νύνφαις κα[ὶ Πανί] s. ebdas. Taf. VII). Wie dieselben einerseits dem Heilgotte Asklepios nicht zufällig benachbart sind (vgl. Mitt. III, 191; V, 210), so stehen sie anderseits bekanntlich mit Hermes und Pan in enger Beziehung, und wenn wir Aphrodite in derselben Gruppe, der ersten des Altars, genannt finden, so folgt (wie schon U. Köhler, Mitt. II, 247 geltend gemacht hat), dafs wir auch in ihr die Göttin der Fruchtbarkeit bezw. der geschlechtlichen Liebe zu erkennen haben. Als solche aber kennen Philemon und Nikandros (bei Harpocr. s. v πάνδημος Ἀφροδίτη, Athen. XIII, 569 d) die Aphrodite Pandemos, welche Pausanias (I, 22, 3) nach dem Heiligtum des Asklepios nennt. Vorher erwähnt er (I, 22, 1. 2) einen Tempel der Themis und das Grabmal des Hippolytos. Eben dieselben Stiftungen, ein Denkmal des Hippolytos, ein Heiligtum der Aphrodite und der Themis finden wir im Heiligtum des Asklepios zu Epidauros wieder (Paus. II, 27), die somit unzweifelhaft wie dieses von dort nach Athen übertragen sind (vgl. Köhler, Mitt. II, 176 f.). Dann ist jene Aphrodite aber auch identisch mit der anderweitig bezeugten Aphrodite ἐπὶ Ἱππολύτῳ zu Athen (C. J. Att. I, 212 Fragm. d, e, f [Ἀφρο]δίτης ἐ[πὶ Ἱπ]πολύτω[ι], Diodor. IV, 62 παρὰ τὴν ἀκρόπολιν, Eurip. Hippolyt. 30 f., Schol. Odyss. λ. 321), deren Heiligtum Phaidra gegründet haben soll: Eurip. a. a. O.: πέτραν παρ' αὐτὴν Παλλάδος (d. i. die Akropolis) κατόψιον | τῆς τῆσδε (d. i. angesichts des Troizenischen Landes, welches eben von der zweiten Terrasse aus noch sichtbar ist, während weiter nach Westen der Museionhügel die Aussicht beschränkt). Es liegen also für den athenischen Kultus einer und derselben Gottheit drei verschiedene Stiftungslegenden vor, von denen die beiden anderen mehr etymologischer Art sind: nach Nikander und Philemon (s. oben a. a. O.) hätte Solon aus dem Ertrag der ersten Hetärenhäuser diesen Kultus der freien Liebe gestiftet. Apollodor (bei Harpocr. s. v., vgl. Paus. a. a. O.) führt Namen und Verehrung der Pandemos auf die Einigung des attischen Volkes (durch Theseus) zurück. Es ist klar, dafs alle diese Überlieferungen gleich wenig bedeuten, wenn die Übertragung von Epidauros (bezw. Troizene) her erfolgt ist. (Unabhängig davon kann dagegen der Wert der von Apollodor hinzugefügten Notiz sein, dafs das Heiligtum περὶ τὴν ἀρχαίαν ἀγορὰν gegründet worden sei, welche die Existenz einer ältesten Agora im Süden der Burg bezeugen würde. Eine erneute Diskussion dieser Frage, welche in erster Linie der Stadtgeschichte angehört [vgl. Curtius, Att. Stud. II, 44 f.; Wachsmuth, D. St. Athens S. 484 f.; Köhler, Mitt. II, 175 Anm. 1], glaube ich an dieser Stelle nicht eingehen zu müssen.)

Das Heiligtum der Aphrodite, mit welcher gemeinschaftlich Peitho verehrt wurde (Paus. I, 22, 3; vgl. den Theatersitz C. J. Att. III, 351; die älteren Kultstatuen der beiden Gottheiten waren durch jüngere aus guter Zeit ersetzt worden, Paus. a. a. O.), wird infolge der Zerstörung der südlichen Hälfte unserer Terrasse verschwunden sein. Wir dürfen es in der Gegend der grofsen Zisterne suchen; dabei das Denkmal des Hippolytos, welches »vor dem Tempel der Themis aufgeschüttet war« (Paus. 22, 1). Diesen erkennt Köhler mit grofser Wahrscheinlichkeit in den erhaltenen, viereckigen Substruktionen südlich der Krene (s. oben; *F* auf dem Plane); in dem nordöstlich von jenen gelegenen Fundament etwa einen Altar der Nymphen. Die Stufenreste westlich davon mit den Säulenspuren und dem Gitterwerk nimmt derselbe Gelehrte für ein späteres Heiligtum der Isis in Anspruch, deren Verehrung auf der dritten ἐσχάρα des erwähnten Altarblockes bezeugt wird. Damit kombiniert er (Mitt. II, 256 f.) sehr scharfsinnig eine längst bekannte, oberhalb des Dionysostheaters aufgefundene Inschrift aus dem 2. Jahrh. n. Chr. (C. J. Att. III, 162), welche sich auf die Restauration eines schon von Böckh um der darin genannten priesterlichen Beamten willen der Isis zugeschriebenen Tempels bezieht. Säulen, Schranken und ein Bild der Aphrodite werden darin erwähnt: τὰ] κιόνια καὶ τὸ αἴτωμα καὶ τὰς κινκλίδας, καὶ τὴν Ἀφροδείτην τῇ θεῷ ἀνέθηκεν ἐπισκευάσασα καὶ αὐτὴν τὴν θεὸν καὶ τὰ περὶ αὐτήν, οὖσα καὶ λυχνάπτρια αὐτῆς καὶ ὀνειροκρίτις. Στολίζοντος κ. τ. λ.

Eine dritte, aufsteigende Terrasse des Südabhanges hebt mit der westlich des Krenebezirkes vom Burgfelsen nach Süden laufenden, dann nach Westen umbiegenden Polygonalmauer an, welcher südlich in der nicht ganz genauen Fortsetzung der Peribolosmauer mit dem Inschriftstein eine zweite, parallele Mauer entspricht. Beide verlieren sich bald, wie denn das ganze Terrain bis zum Herodestheater völlig zerstört und zerklüftet ist, so dafs wir erst im Westen wieder auf Futtermauern stofsen, welche zwei Begrenzungen eines ca. 40 qm grofsen Peribolos darstellen. Nördlich und südlich davon führten Wege zur Burg hinauf, der erstere ein schmaler Pfad, welcher sich zwischen rauhen Felsmassen emporschlängelt; der zweite, südliche bildet die Fortsetzung des vom Dionysostheater aufserhalb der Peribolosmauern hinlaufenden Strafse und steigt westwärts auf einigen noch erhaltenen Stufen bis an das Herodestheater, wo er sich mit einer von Süden längs der Ostseite des Odeion heraufkommenden Treppe verbindet.

In jenen Peribolos werden die Heiligtümer anzusetzen sein, welche Pausanias (I, 22, 3) nächst dem der Aphrodite Pandemos erwähnt: ἔστι δὲ καὶ Γῆς Κουροτρόφου καὶ Δήμητρος ἱερὸν Χλόης. (Tempelschatz der Demeter Chloe C. J. Att. II, 722 Z. 18. Priesterin: C. J. Att. II, 631 Z. 16; III, 349. Aufstellung eines Dekretes πα[ρὰ] τὸν ν[εὼν τῆς] Δήμητρος C. J. Att. II, 375 a. f. Votivbasis Δήμητρι Εὐχλόῃ gewidmet, von der Burg C. J. Att. III, 191. Die Lage des Tempels, nicht weit vom Burgeingang, bezeugt auch Aristoph. Lysistr. 830 f., vgl. Schol. Soph. Oed. Col. 1600.) Hatte somit Demeter Chloe ein nicht unansehnliches Heiligtum, so besafs daneben Ge Kurotrophos einen geweihten Bezirk. Vgl. C. J. Att. III, 411 einen beim Burgeingange gefundenen Grenzstein: εἴςοδος πρὸς σηκὸν Βλαύτης καὶ Κουροτρόφου ἀνει[μέν]η τῷ δήμῳ. Ein andrer alter Grenzstein bei den Propyläen hat: Κουροτρόφου (Lebas, vog. arch. inscr. 273; Köhler, Mitt. II, 177). Ähnlich ein grofser (Altar-?) Block aus der Serpentzémauer, Ἀθήναιον VI, 147 [Κ]ουροτρόφιον. Suid. s. v. Κουροτρόφος Γῆ und die Ephebeninschrift C. J. Att. II, 481 Z. 59 erwähnen Opfer und Altar der Kurotrophos ἐν ἀκροπόλει (eine blofse Ungenauigkeit?).

Das **Odeion**, welches **Herodes Atticus** zum Andenken seiner zweiten Gemahlin, Appia Annia Regilla (gest. 161 n. Chr.) errichten liefs (Philostr. vit. soph. II, 1, 5; Suid. s. v. Ἡρώδης; Paus. VII, 20, 6), nimmt das Westende des südlichen Burgabhanges ein, so dafs die südliche Fassade in einer Flucht mit der oben S. 193 beschriebenen langen Halle liegt. Die richtige Bestimmung der grofsartigen Ruinen, welche früher, um von anderen Benennungen zu schweigen, gewöhnlich für das Dionysostheater gehalten wurden, traf erst Chandler in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts (vgl. sodann Leake, Topogr. von Athen S. 135 f.). Nach einem im Jahre 1848 gemachten Anfang wurde das tief verschüttete Odeion, dessen Innenraum sogar als Ackerland bebaut war, in den Jahren 1857 und 1858 durch Pittakis aufgedeckt. Vgl. die seitdem erschienenen Schriften: Schillbach, Über d. Odeion d. Herod. Att., Jena 1858; Ivanoff, Ann. d. Inst. XXX (1858) S. 213 f.; Mon. d. Inst. VI Taf. 16. 17; Tuckermann, D. Odeum d. Herod. u. d. Regilla zu Athen, 1868.

Der Zuschauerraum (unterer Durchm. ca. 80 m) steigt in Halbkreisform den Akropolisfelsen hinan, eingefafst und auf den beiden Seiten überragt von einer breiten Kalksteinmauer, die auf der äufseren Ostseite noch durch Strebepfeiler verstärkt wird. Eine längs dieser aufsen emporführende Treppe haben wir bereits oben erwähnt, dieselbe kommt durch einen Bogen von der Plateform über dem östlichen Gemach des Skenegebäudes (s. unten) und scheint somit nur für die Theaterbesucher gedient zu haben.

Die Umfassungsmauer hatte das Dach aus Zedernholz zu tragen, mit welchem der ganze Raum überspannt war (Philostr. a. a. O.). Vermutlich befand sich innerhalb derselben oben noch ein Säulenumgang, da die Sitzstufen ringsum eine äufserste ebene Zone freilassen. Etwas oberhalb der Mitte teilte sodann ein etwa 2,20 m breites Diazoma die Sitze in eine untere und obere Abteilung von 20 und 13 (?) Reihen (oben sind dieselben völlig zerstört), welche zusammen gegen 6000 Zuschauer gefafst haben mögen. Aufsteigende Treppen teilten den unterhalb des Diazoma gelegenen Raum in 5, den oberen in 10 Keile (κερκίδες). Die Form der 0,43 m hohen Stufen entspricht derjenigen des Dionysostheaters. Die vorderste und vornehmste Sitzreihe hatte Rück- und an den Treppen Seitenlehnen, die unten in Füfse mit Löwenklauen ausgingen. Die **Orchestra** (18,80 m Sehnenlänge), etwas gröfser als ein Halbkreis, ist mit viereckigen Tafeln aus verschiedenfarbigen Marmorarten gepflastert. Unter derselben befindet sich ein (antiker?) Brunnen und Kanal. Zu beiden Seiten der Orchestra ziehen sich die ähnlich gepflasterten Ausgänge längs der Brüstung der Bühne allmählich über 8 Stufen bis zu den Thüröffnungen hin, durch welche man in je ein südlich anstofsendes Gemach und von da ins Freie gelangte.

Die **Bühne** war mit der Orchestra durch (zwei) Treppen mit ca. fünf Stufen verbunden, von denen nur im Osten drei Stufen erhalten sind; die Breite der Skene betrug etwa 35 m, die Tiefe derselben 8 m, die Höhe ca. 1,50 m. Hinter der Brüstung, welche mit Leisten und Platten von Marmor ausgeziert war, bemerkt man in der Mitte ein grofses, zu beiden Seiten je vier kleinere viereckige Löcher im Erdboden (für Holzwerk, auf welchem die Bühne ruhte?). Die Rückwand hat drei Thüren, die auf beiden Seiten

von je zwei, abwechselnd rechteckig und halbkreisförmig einschneidenden Bogennischen für Aufstellung von Statuen umgeben sind (also acht im ganzen). Auch zu beiden Seiten der Bühne, an den Pfeilern, welche die seitlichen Eingänge zur Bühne und die zur Orchestra scheiden, blickt je eine Rundnische nach dem Logeion. Eine breite, vor der Rückwand liegende Quadermauer scheint eine die Bühnentiefe verschmälernde Säulenstellung getragen zu haben, für deren Gebälk in einer Höhe von mehr als 5 m in der Postsceniumswand noch grofse Löcher vorhanden sind. Vermutlich erhob sich darüber noch eine zweite, nach Innen offene Säulenstellung vor den sieben Bogenfenstern des zweiten Stockwerkes, deren mittelstes jedoch zugeblendet und mit einer kleinen Thür versehen ist, vor der ein besonderes Gemach lag. Diese Anlage scheint für Darstellungen in der Höhe, Göttererscheinungen u. s. w., bestimmt gewesen zu sein. Darüber ist noch ein Fenster des dritten Stockwerkes erhalten. In der Axe der Bühne und mit dieser sowie der Orchestra in Verbindung liegen auf beiden Flügeln des Baues je zwei überwölbte Gemächer, von denen man über Treppen und Plateformen sowohl zu den höheren Etagen der Fassade, wie zu den oberen Sitzreihen des Zuschauerraums gelangte. Der östlichste dieser Räume steht durch die S. 194 a. Anf. erwähnte Thür mit der langen Halle in Verbindung; von der Plateform über ihr gelangt man auf die ebenfalls S. 197 genannte, aufserhalb des Odeion emporführende Treppe. An die Aufsenseite der Bühnenwand, welche wiederum sechs tiefe, rechtwinkelig einschneidende Nischen für Bildwerke aufweist, lehnte sich in der Breite der Skene ein überwölbter Vorbau.

Die beiden Seitenflügel weisen nur zwei Reihen von je vier Bogenfenstern auf (davon sind östlich sechs, westlich noch vier erhalten); dieselben überragen jedoch allein schon den Mittelbau um ein Bedeutendes und reichen gut bis zum obersten Rande der Cavea empor. Doch scheint vor dem gewölbten Querraum des Mittelbaues noch ein zweiter Vorbau gelegen zu haben, dessen Südgrenze mit der Aufsenflucht der langen Halle in einer Linie lag, so dafs wir uns diesen Teil der Fassade zu nicht geringerer Höhe emporgeführt denken müssen.

Wie das Odeion im Nordosten dem Heiligtum der Demeter Chloe benachbart war, so grenzte an dasselbe vermutlich im Süden oder Südwesten das Eleusinion (τὸ ὑπὸ τῇ πόλει inschriftlich C. J. Att. ὑπὸ τῇ ἀκροπόλει Clemens Alexandr. Protrept. S. 13 Sylbg.); diese längst von mir gehegte Ansicht hat neuerdings G. Löschcke (Dorpat. Progr. 1883 S. 13f.) mit Gründen ausgeführt, welche bis auf die seiner Behandlung der »Enneakrunosepisode« entnommenen Argumente (s. S. 187) auch die meinigen waren. Besonders nahegelegt wurde dieser Gedanke seit dem Erscheinen der grofsen Inschrift aus Eleusis (Bull. de corr. hell. IV, 224 f.; Dittenberger, Syll. Inscr. Gr. 13 u. a. m.). Wenn das Orakel des Apollo mit den Angelegenheiten des Eleusinischen Kultus den Rat verbindet: τὸ Πελαργικὸν ἀργὸν ἄμεινον (vgl. Thukyd. II, 15), welcher das Amendement des Lampon: τὸ βασιλέα ὁρίσαι τὰ ἱερὰ τὰ ἐν τῷ Πελαργικῷ hervorrief, ,so mufs das Eleusinion dem am Westabhange der Burg (s. unten) gelegenen »Pelargikon« benachbart gewesen sein oder selber auf dem Terrain desselben gestanden haben. Dieselbe Lage scheint auch mir ferner aus der Schilderung der panathenäischen und andrer Festzüge zu folgen: so werden Eleusinion und Pelasgikon nebeneinander genannt als Stationen, die das Panathenäenschiff (Olymp. 228, 3 = 134 n. Chr.) auf dem Wege vom Kerameikos berührte: Philostrat. Vit. Soph. II, 1, 5 ἐκ Κεραμεικοῦ δὲ ἄρασαν χιλίᾳ κώπῃ ἀφεῖναι ἐπὶ τὸ Ἐλευσίνιον καὶ περιβαλοῦσαν αὐτὸ παραμεῖψαι τὸ Πελασγικόν. Vgl. Schol. Aristoph. Equ. 566: καὶ τὴν πομπὴν διὰ τοῦ Κεραμεικοῦ ποιοῦσι μέχρι τοῦ Ἐλευσινίου. Dasselbe Ziel bezeichnet Xenophon für seine Reiterparade Hipparch. III, 2 ἐντεῦθεν (d. i. von den Hermen) καλόν μοι δοκεῖ εἶναι κατὰ φυλὰς εἰς τάχος ἀνιέναι τοὺς ἵππους μέχρι τοῦ Ἐλευσινίου also doch einem den »Hermen« (s. S. 166) gegenüber liegenden Punkt. (Vielleicht nicht zufällig war dort auch ein Denkmal des Reitkünstlers Simon aufgestellt, Xenoph. de re equ. I, 1 u. a.) Und endlich laufen auch die Epheben (C. J. Att. III, 5 Z. 11) μέ[χρι] τοῦ Ἐλευσινίου τοῦ ὑπὸ [τῇ π]όλει. Aus alledem erhellt doch, dafs das Eleusinion (von der Agora aus gerechnet) einen bestimmt markiertes, in gerader Richtung erreichbares Ziel darstellt, und welche Bahn wäre bestimmter vorgezeichnet als die, welche durch die Einsenkung zwischen Akropolis und Areiopag hindurchführt? Der einzige Punkt am Burgfufse, welcher sonst noch Raum böte, der Nordostabhang, war vom Kerameikos aus immer nur auf einem Umwege zu erreichen. Das Eleusinion war ein grofser, streng abgegrenzter Bezirk (Thukyd. II, 17), in dem auch Ratsversammlungen abgehalten wurden (Audokid. I, 110 f.; C. J. Att. II, 431 Z. 29; vgl. 372 III, 2 Z. 3); auch das Grabmal des Immarados, des Sohnes des Eumolpos und der Daeira befand sich darin (Clem. Alex. a. a. O.). Vielleicht hat Herodes das Terrain des Odeion nicht ohne Beziehung zum Eleusinion gewählt, da Annia Regilla zu demselben in (priesterlicher?) Beziehung gestanden zu haben scheint; wenigstens hing Herodes darin den Schmuck der Verstorbenen auf. (Ein besonderes Thesmophorion um der Parallele willen anzunehmen, in welche Aristophanes seine Thesmophoriazusen zu der Volksversammlung auf der Pnyx stellt [v. Willamowitz a. Kydathen S. 161], liegt für uns keine Veranlassung vor, da nach unserer Ansetzung der aus-

gedehnte Peribolos des Eleusinion nahe genug an die südwestlichen Höhen heranrückt, wo wir die Pnyx zu suchen berechtigt sind; s. S. 159; vgl. A. Mommsen, Heortologie S. 299.)

Das Verhältnis, in welches das Pelasgikon zum Eleusinion wie zu andern benachbarten und verwandten Kulten (s. Löschcke a. a. O. S. 16 f.) heute deutlich tritt, veranlafst uns, dieses ursprünglich mit der Burgbefestigung zusammenhängende Lokal gleich hier zu behandeln.

Pelasgikon oder vielmehr Pelargikon nannte man im 5. Jahrh. v. Chr. die Reste einer gewaltigen Befestigungsmauer, welche die Akropolis, die einstige Königsburg, auf ihrer einzig zugänglichen Westseite abgeschlossen hatte. Man betrachtete sie als Frohnarbeit der später aus Attika vertriebenen tyrrhenischen Pelasger (Herod. VI, 137; Dionys. Hel. I, 28 u. a. m.). Die Mauer wird als neunthorig bezeichnet: Bekk. anecd. gr. p. 419, 27 (nach Kleidemos) ἐννεάπυλον τὸ Πελαργικόν. Schol. Soph. Oed. Col. 489 (nach Polemon) ἐκτὸς τῶν ἐννέα πυλῶν, sei es, dafs es neun verschiedene Ausfallthore besafs, oder, was wahrscheinlicher, neun sich hintereinander zurückziehende Redouten. Noch die Peisistratiden verteidigten sich hinter der Feste (Herod. V, 64; Schol. Aristoph. Lys. 1153; Marmor Par. C. J. Gr. 2374 ep. 45); auch zur Zeit der Perserkriege leistete sie noch einige Dienste. — Nach ihr wurde sodann auch das weite Feld, welches die Trümmer bedeckten, Pelargikon genannt. Pan wohnte in seiner Grotte am nordwestlichen Burgabhang: μικρὸν ὑπὲρ τοῦ Πελασγικοῦ (Lucian, bis accus. 9). Aber das Gebiet des Pelasgikon mufs ausgedehnter gewesen sein und nichts hindert uns, auch den West- und Südwestabhang der Burg in dasselbe hineinzuziehen. Es umschlofs eine Anzahl Heiligtümer (vgl. die eleusin. Inschr. Bull. de corresp. hell. IV, 224 f., Pl. XV Z. 54 τὸν δὲ βασιλέα ὁρίσαι τὰ ἱερὰ τὰ ἐν τῷ Πελαργικῷ); es bot genug Felspartien und ertragfähiges Erdreich, so dafs infolge des berühmten Orakels »τὸ Πελαργικὸν ἀργὸν ἄμεινον« (Thukyd. II, 17) ein Verbot auf Entfernung von Steinen und Erde, sowie auf Anbau des Terrains gelegt werden mufste (Bull. a. a. O. μηδὲ τοὺς λίθους τέμνειν ἐκ τοῦ Πελαργικοῦ μηδὲ γῆν ἐξάγειν μηδὲ λίθους, Pollux. VIII, 101 μή τις ἐντὸς τοῦ Πελασγικοῦ κείρει ἢ κατὰ πλέον ἐξορύττει). Nur in der Not des peloponnesischen Krieges wurde es von der zusammengedrängten Bevölkerung okkupiert.

Inhaber von Heiligtümern des Pelasgikon werden uns nicht ausdrücklich genannt, doch dürfen wir annehmen, dafs es Heroen und chthonische Gottheiten waren. So können wir wenigstens zwei heroische Gentilkulte nennen, welche in nächster Nähe vermutlich noch innerhalb des geheiligten »Pelasgikon« gepflegt wurden und zugleich in engster Verbindung stehen mit jenen chthonischen und namentlich den eleusinischen Diensten: nach Arrhian. anab. III, 16, 8 standen die Tyrannenmörder beim Burgaufgang: ᾗ ἄνιμεν εἰς πόλιν... οὐ μακρὰν τῶν Εὐδανέμων τοῦ βωμοῦ. ὅστις δὲ μεμύηται ταῖν θεαῖν ἐν Ἐλευσῖνι (Löschcke a. a. O. S. 15 N. 30 Ἐλευσινίῳ) οἶδε τὸν Εὐδανέμου βωμὸν ἐπὶ τοῦ δαπέδου ὄντα (vgl. Hesych. s. v. Εὐδ. ἄγγελος παρ' Ἀθηναίοις, Dionys. Hal., Dinarch. 11 erwähnt eine διαδικασία Εὐδανέμων πρὸς Κήρυκας). In naher Analogie dazu steht das Priestertum der Hesychiden, deren Ahnherr Hesychos ein Heiligtum παρὰ τὸ Κυλώνειον, ἐκτὸς τῶν ἐννέα πυλῶν hatte (Schol. Soph. Oed. Col. 489). Dasselbe führt uns zu einer wiederum benachbarten Gruppe chthonischer Gottheiten, in deren Mittelpunkt die Eumeniden am östlichen Felsspalt des Areiopag stehen. Die Hesychiden verwalteten ihr Priestertum; dem Hesychos wurde ein Widder dargebracht, ehe man ihnen opferte, und nicht minder schliefst sich das Kyloneion, das Denkmal der bekannten, an den Anhängern des Kylon verübten und durch Epimenides entsühnten Blutschuld (Herod. V, 71; Thukyd. I, 126; Plut. Solon 12 u. s. w.) dem beziehungsreichen Kreise dieser Stiftungen an.

Das Heiligtum der Eumeniden oder Σεμναὶ θεαί, welches Pausanias erst nach seiner Akropoliswanderung erwähnt (I, 28, 6), war, zugleich als Orakelsitz (Eurip. Electr. 1271 f.), an das Naturmal gebunden, welches ein tiefer Rifs im östlichsten Teil des Areiopagfelsens bis zu einer Tiefe, aus der vermutlich einst Wasser hervorquoll, noch heute dem Auge darbietet. Andre Felsstücke, welche jene Stätte gegenwärtig zum Teil bedecken, sind erst im 17. Jahrhundert durch ein Erdbeben losgerissen worden. Zwischen denselben sieht man noch einige Konglomeratsteinblöcke der ehemaligen Terrassierung. Von den Bildwerken der Göttinnen stammten zwei aus der Hand des Skopas; zwischen ihnen stand eine ältere Statue, welche Kalamis gefertigt hatte (Clem. Alex. protr. 47; Schol. Aeschin. I, 188; Schol. Soph. Oed. Col. 39). Sie hatten (nach Pausanias) nichts Furchtbares an sich, und in dieser Auffassung, als segenspendende unterirdische Gottheiten (zu denen sich in der an dasselbe Heiligtum geknüpften Orestеslegende die versöhnten Erinyen erst entwickeln) sind sie ursprünglich wesensgleich mit den »grofsen Göttinnen« zu Eleusis. Dasselbe wird lediglich bestätigt durch die hinzugefügten Bilder des Pluton, des Hermes und der Ge. (Vgl. die von Köhler, Hermes VI, 106 f. gewifs mit Recht auf diese Kultstätte bezogenen Inschriften C. J. Att. II, 948 bis 950, nach denen der Hierophant dem Pluto Lectisternien zu bereiten hatte. Ob auch das Pherephatteion, welches wir jedenfalls an einem Endpunkt der Agora zu suchen haben, Demosth. LIV, 7, 8 [s. »Leokorion« S. 150], in der Nähe lag, müssen wir dahingestellt sein lassen.) Aufserdem befand

sich, wie auf dem Kolonos Hippios, so auch hier im Peribolos des Eumenidenheiligtums ein Grabmal des Oedipus.

Den ehrwürdigen Gerichtshof des Areiopag, bei welchem über vorsätzlichen Mord (Ares, Orestes) unter freiem Himmel (Pollux VIII, 118) abgeurteilt wurde, dürfen wir auf dem östlichen und höchsten Plateau des Hügels suchen (Bekk. anecd. gr. I, 253 s. v. Ἐπάνω δικαστήριον), zu welchem von Süden her eine unten zerstörte Felstreppe mit 16 erhaltenen Stufen emporführt. Oben befindet sich gleich vorn ein nicht ganz regelmäfsiges, aus dem Felsen geschnittenes Plateau, dahinter ein altarartig aufragender Block. Dieser Ort wird trotz seiner kleinen Dimensionen gewöhnlich als die Gerichtsstätte angesehen. Es befand sich daselbst ein angeblich von Orestes gestifteter Altar der Athena Areia, sodann zwei rohe Steine für Kläger und Beklagten Ὕβρεως und Ἀναιδείας genannt (Paus. I, 28, 5).

In der Nähe, südlich unterhalb des Areiopag, ist vielleicht die Stätte der alten Heliaia, des gröfsten Gerichtshofes der Athener zu suchen (Bekk. anecd. gr. I, 253 Ἐπάνω δικαστήριον = Areiopag; κάτω δ'ἐν κοίλῳ τινὶ τόπῳ, vgl. Harpocrat. ὁ κάτωθεν νόμος).

Die Akropolis,

die Herrscherburg Athens zur Zeit der Könige und Tyrannen, nach den Perserkriegen ausschliefslich zum geschmücktesten Sitz der Götter erhoben, ist ein länglicher Tafelfelsen, dessen Ausdehnung von West nach Ost nahezu 300 m, dessen gröfste Breite (in der Mitte) etwa 130 m erreicht. Mit breiterem Fufs aus der Unterstadt emporsteigend, überragt er diese um etwa 70 m (bis zu 156 m über dem Meeresspiegel), von welchen die oberen 30 m auf der Nord-, Ost- und Südseite in fast vertikalen Felswänden abfallen. Das obere Plateau ist nicht vollkommen horizontal; in der Längenaxe steigt der Boden vom westlichen Eingange (der Mittelhalle der Propyläen) bis zur Mitte (beim Parthenon) um 12 m an; die östliche Hälfte verdankt ihre gleichmäfsige Höhe künstlicher Bearbeitung. Auch im Querdurchschnitt senkt sich das Terrain von der Mitte aus bis zu den Rändern; doch während die Neigung nach Norden zu nur gering ist, die Felsen vom Rande aus dagegen um so schroffer abfallen, war die Südseite, besonders nach Osten hin, ursprünglich schräge abgestuft und mufste erst durch die gewaltigen Substruktionen, welche, obzwar teilweise älter, unter dem Namen der »Mauer des Kimon« bekannt sind, zu der jetzigen Höhe emporgeführt werden. Über diesen Bau des νότιον τεῖχος der Akropolis, welcher zugleich als Futtermauer für das Areal südlich vom Parthenon diente, vgl. Plut. Kim. 13; Paus. I, 28, 2, aber auch unten beim »älteren Parthenon«. An der Aufsenseite der Mauer, gerade über dem Theater, hatte Antiochos IV Epiphanes als Apotropaion ein vergoldetes Gorgonenhaupt auf der Ägis anbringen lassen (Paus. I, 21, 3; V, 12, 4). Von der äufseren Verkleidung, die freilich vielfach geflickt und durch Vorbauten mit Strebepfeilern verdeckt ist, sieht man noch einige Teile unterhalb des Niketempels sowie am östlichen Ende. Da dieser südliche Mauerbau, schon um der Terrainverhältnisse und des Parthenon willen, die dringendere Arbeit war, so wird die Nordmauer gewifs nicht, wie man lange angenommen hat, in eine frühere (Themistokleische) Periode zu setzen sein, wiewohl sich gerade auf dieser Seite in den eingemauerten Werkstücken des älteren Parthenon die unmittelbarsten Zeugen der durch die Perser herbeigeführten Katastrophe bis auf den heutigen Tag erhalten haben. (Dieselben befinden sich an der Aufsenseite nordöstlich und nordwestlich beim Erechtheion; dort 24 Säulentrommeln, zu denen sich mehr westlich noch zwei gesellen, aus pentelischem Marmor, aufsen noch rauh oder nur mit Ansätzen von 20 Kanälen versehen; sodann noch weiter westlich zwei Epistylbalken von 15 und 14 m Länge aus Porosstein mit acht Triglyphen und glatten Metopenplatten aus Marmor.) Daneben und darüber aber, namentlich auch an der Innenseite der Mauer, dicht beim Erechtheion, sind noch Reste sehr sorgfältigen antiken Quaderbaues erhalten, mit zierlichem Randbeschlag, welche den sorgfältigen Baustil der besten Zeit verraten. (Vgl. Michaelis, Über d. jetz. Zustand d. Akropolis im Rhein. Museum N. F. XVI, 214 f.)

Von der ältesten »pelasgischen« Befestigung des allein zugänglichen Westabhanges, welche sich fächerförmig um den Fufs desselben gezogen haben wird, war bereits oben (S. 199) die Rede. Sehr altertümlichen Polygonalstil weist heute nur noch ein Mauerstück auf, welches oben vom Südabhange hart an der Ostecke der südlichen Propyläenhalle in nordöstlicher Richtung vorbeizieht und nicht blofs lediglich als Stützmauer des östlich benachbarten Bezirkes der Artemis Brauronia (s. S. 204) anzusehen sein wird. (Vgl. Taf. X und S. 16 des sorgfältigen Werkes von R. Bohn, Die Propyläen der Akropolis zu Athen 1882, welches für die meisten Denkmäler des Westabhanges vorläufig als abschliefsend gelten kann; darin auch die ältere Litteratur.)

Bekanntlich nimmt den oberen Teil des Aufganges seit dem 5. vorchr. Jahrh. unverändert der dreiteilige, nach Westen (mit geringer Neigung nach Süden) orientierte Propyläenbau des Mnesikles ein (erbaut 437—432 v. Chr.), welcher unter dem Art. »Propyläen« ausführlichere Behandlung finden soll. Während das Thorgebäude jedoch im Norden bis an den Steilabhang der Burg reicht, wurde der südliche Ausbau im Verhältnis zur Nordhalle nicht

Nikolaos
Soter
Seraphim
Symeon
Votivnischen
Höhle
Triglyphen
Vermauerter Felsgang
Säulen
Trommeln
Cisterne
Inschriftstein
Nischen u. Grotten
Georgios
Höhle
Panagrotte
Klepsydra
Höhle
Fundamente
Erechtheion
Basis der Athena Promachos
Bezirk aus polygonalen Steinen
Moderner Aussichtspunkt
Monument d. Agrippa
Propylaeen
Cisternen
Grosse Höhle
Stiegen
Beulé'sches Thor
Mauerwerk
Niketempel
Bezirk der Artemis Brauronia
Bezirk d. Athena Ergane
PARTHENON
Chalkothek
Neues Museum
Türkische Bastion
Kimonische Mauer
Dreifußsäulen
Thrasyllos-monument
Höhle
Terrasse
Terrassen-Mauern
Brunnen
Alter Weg
Heiligthümer
Heiligth. d. Asklepios
Theater des Dionysos
Odeion d. Herodes Attikos
Halle

DIE AKROPOLIS VON ATHEN

nach A. Kaupert.

Maßstab 1:2500

0 10 20 30 40 50 100 150

Meter

Heiligthum des Dionysos?

Ed. Gaebler lypr.

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

blofs durch die erwähnte Polygonalmauer verkürzt, sondern auch nach Westen zu beeinträchtigt durch die Emporführung einer mit der Südmauer zusammenhängenden, nach Süden, Westen und Norden frei vorspringenden turmartigen Bastion, deren obere Fläche das ionische Tempelchen und den Tempelbezirk der Athena Nike, gewöhnlich Nike Apteros genannt (näheres darüber unten), zu tragen bestimmt war. Es ist bautechnisch erwiesen, dafs jene Kürzung des Südflügels nach Westen hin erst während des Baues durch das neu auftauchende Projekt des Niketempels veranlafst worden ist. (Vgl. Julius, Mitt. d. Inst. I, 216 f.; Bohn, a. a. O. S. 29 f.) Der »Pyrgos« selber bestand dagegen schon früher, wenn auch in geringerer Höhe und regelmäfsigerer (rechteckiger) Form: während die innere, dem Aufgang zugewandte Seite durch Koupierung und Umbau mit der Südhalle der Propyläen in eine Flucht gelegt worden ist, lehrt eine von Bohn unter der Pflasterung nördlich vom Niketempel entdeckte Polygonalmauer, dafs die nördliche Turmwandung einst ziemlich parallel zu seiner südlichen Begrenzung lief. Die hohe fortifikatorische Bedeutung und somit die frühe Existenz des Turmes ergibt sich ja auch aus seiner vorspringenden Lage zur Rechten des Eintretenden, wodurch er (nach dem Prinzip aller antiken Festungsanlagen) die unbeschildete Seite des eindringenden Feindes beherrschte. Demgemäfs ziehen sich auch die Spuren des ältesten, durch die Hufen der Lasttiere ausgetretenen Felsweges von Süden herkommend (als Fortsetzung des oben S. 197 erwähnten Pfades, mit dem sich einst wohl noch andre von Süden und Südwest her verbanden) hart um die ehemalige Nordwestecke des »Pyrgos« herum. Im Verfolg dieser Spuren ergibt sich, dafs die Strafse mit einer Windung nach Ost und Nordost auf den Mittelweg eines älteren, weit mehr nach Südwesten orientierten Thorgebäudes traf, von welchem sich südlich der Propyläenosthalle noch Fundamente und im Mittelgange selbst noch parallele Felseinschnitte (als Lagerflächen und Bettungen) erhalten haben. (Vgl. Bohn S. 16, Grundrifs Taf. II, Ansicht Taf. X; von jenen Resten ist eine kurze Porosmauer mit Marmorante erwähnenswert, im rechten Winkel dazu anschliefsend an die Stützmauer der Artemisterrasse, sowie ein Teil der Marmorpflasterung; in dem Winkel zwischen den beiden Schenkeln ist noch rotgefärbter Mörtelputz vorhanden.) Südlich davon beobachtet man die Überreste eines kleinen Heiligtums, wohl nur eines Bezirkes, aus Marmorplatten, welche wiederum die Polygonalmauer und vielleicht im rechten Winkel dazu eine andre verkleideten. Am Nordostende des einen Schenkels steht noch eine alte Dreifufsbasis aus Marmor. Alles Übrige ist gleichfalls unter dem Propyläenbau verschwunden. Der Bezirk lag somit unmittelbar rechts vor dem älteren Thore, mit dessen Anlage (unter den Peisistratiden) er gleichzeitig zu sein scheint (über die Thorgottheiten, welche in Betracht kommen können, s. unten).

Bei Errichtung des Mnesikleischen Propyläenbaues verschwand auch jener Felsweg unter bedeutender Erhöhung des immer noch in Serpentinen emporführenden Aufganges, dessen Niveau durch die Grenze zwischen Poros- und Marmorquadern am Unterbau der ihn aufnehmenden Hallen bezeichnet wird. Als Stütze für diesen Weg dienten in halber Höhe zwei schräg über den Aufgang laufende, vielleicht durch einen Knick in der Mitte verbundene Mauerschenkel, deren Ansatzpunkte beim Pyrgos und nördlich vom »Agrippamonument« (s. unten) noch nachgewiesen werden konnten (Bohn S. 35 f.).

Dafs die grofse, namentlich unten noch in bedeutenden Resten erhaltene Marmortreppe wegen ihres rohen Anschlusses an den Stylobat der Propyläen, sowie aus anderen Gründen, erst späten Ursprungs sei, ist längst erwiesen (vgl. Ivanoff, Ann. d. Inst. 1861 S 275 f.). Etwas unterhalb des Agrippamonumentes bemerkt man in der Mitte die Reste einer Plateform, welche dieselbe der Breite nach geteilt haben mufs; oberhalb derselben, nicht unterhalb, führte ein gerillter Reitweg nach dem mittleren Propyläeneingang empor; derselbe wird sich also, entsprechend dem älteren Weg, bis dahin von Süden her, längs des Nikepyrgos emporgezogen haben. Gleichzeitig mit der Treppe werden zwei turmartige, ursprünglich nach Osten zu offene Bauten aus Porosquadern erbaut worden sein, welche am Fufs der Treppe einen vorgeschobenen Eingang flankierten. Die namentlich im Innern des südlichen Turmes erhaltenen Steinmetzzeichen (Ζ—Θ) deuten ihrem Schriftcharakter nach auf die ersten Jahrhunderte n. Chr. Mit diesen Türmen sind vermutlich die πυλωροί in Verbindung zu bringen, von denen mehrere erhaltene Inschriften herrühren. (Vgl. C. J. Att. III, 1284 f. und 159.) Die erste Inschrift, deren Zeit nach 37—38 n Chr. fällt (Neuhauer, Hermes 1876 S. 145 f.) enthält den Zusatz: ἐφ' ὧν καὶ τὸ ἔργον τῆς ἀναβάσεως ἐγένετο, und gibt somit einen sehr wahrscheinlichen, mit den vorher genannten Merkmalen übereinstimmenden Anhaltspunkt für die Datierung der grofsen Treppe ab.

In das 3. nachchr. Jahrh. fallen Inschriften (C. J. Att. III, 398 u. 826), welche den Bau von »Pylonen« und die »Ausschmückung des Kastelles«: κόσμον τῷ φρουρίῳ, aus Privatmitteln erwähnen (vgl. auch C. J. Att. III, 397), ohne dafs wir im stande wären, Art und Ort dieser Gründungen nachzuweisen.

Dagegen ist die Mauer, welche heute jene beiden Türme auch im Osten schliefst und zwischen ihnen ein mit den verschiedenartigsten antiken Gebälkstücken nicht ohne Symmetrie hergestelltes und

bekröntes Thor formiert (das sog. Beulésche Thor, aufgedeckt im Jahre 1852) ein Werk aus fränkischer Epoche und vermutlich gleichzeitig mit der sehr analog konstruierten sog. Valerianischen Mauer, die von hier aus nach Norden (bis zur Attalosstoa) ging, dann östlich und (beim sog. Diogeneion) wieder südlich zur Burg umbog.

Von erhaltenen Denkmälern des eigentlichen Burgaufganges bleibt noch zur linken Hand, westlich vor der Nordhalle der Propyläen das 8,91 m hohe, 3,131 und 3,805 m im Geviert haltende, bis auf den Unterbau (von Kalkstein) und das Gesims (von weifsem Marmor), aus hymettischem Stein errichtete Postament zu erwähnen, welches laut Inschrift auf der Westfront (C. J. Att. III, 575) eine Statue des M. Vipsanius Agrippa, errichtet im oder nach dem dritten Jahre seines Konsulates (27 v. Chr.), trug. Die Basis ist noch nach den älteren Mauerzügen des Mnesikleischen Aufgangs orientiert (worin ein weiterer Beweis für den jüngeren Ursprung der Marmortreppe liegt); die Untersuchung der Standspuren auf den oberen Deckplatten hat gelehrt (s. Bohn S. 40), dafs Agrippa auf einem von zwei, oder eher noch von vier Rossen gezogenen Wagen stand. Pausanias erwähnt (I, 22, 4) gleich beim Erblicken der Propyläen zwei Reiterstatuen, welche man auf die Söhne des Xenophon (Grylos und Diodoros, auch die Dioskuren genannt) bezog; ihren Standort, vermutlich gleichfalls an der Nordgrenze des Aufganges, vermögen wir nicht mehr nachzuweisen.

Sodann wendet sich der Perieget zum Niketempel (τῶν δὲ Προπυλαίων ἐν δεξιᾷ Νίκης ἐστὶν ἀπτέρου ναός). Der Turm, auf welchem derselbe ruht, besteht, soweit er sichtbar sein sollte, aus regelmäfsig mit abwechselnden Läufern und Bindern gefügten Kalksteinquadern; an der Nordwestecke beträgt die Höhe der 18 Schichten vom gewachsenen Felsen an 8,60 m. Auf der Südseite ist hart unterhalb des Pyrgos in dem Felsen eine horizontale Fläche hergestellt, in welchem sich eine viereckige Bettung (s. den Plan) zur Aufnahme von Weihgeschenken oder eines kleinen Heiligtums befindet; man dachte früher (s. Köhler, Arch. Anz. 1866 S. 167) an die Kultusstätte der Demeter Chloe. (S. ebdas. über den Fund einer Basis für Kaiserstatuen.) Ebensowenig läfst sich Sicheres über die Bestimmung zweier Nischen in der Westfront des Nikepyrgos ermitteln, die bei gleicher Höhe (ca. 2,75 m) ungleiche Breite und Tiefe haben und nur durch einen 0,62 m breiten Pfeiler getrennt sind. Unter ihnen steht heute noch der gewachsene Fels an, welcher einst durch den Mnesikleischen Aufgang vermutlich bis zur Schwelle der Nischen verdeckt war.

Auf der Nordseite führte eine Marmortreppe, deren obere fünf Stufen erhalten sind, vom Hauptaufgang zum Plateau des Niketempels empor. Sie ist an der Stelle angelegt, wo der Porosbau des Turms an das Marmorkrepidoma des Südflügels der Propyläen stöfst, dessen Nordwestante ursprünglich für freie Ansicht gearbeitet war. Bei der Veränderung des Bauplanes und der Emporführung des Pyrgos konnte die mit diesem gleichzeitige Treppe (s. Julius a. a. O.; Bohn, Arch. Ztg. 1880 S. 85 f.) nur stumpf gegen den Pfeiler stofsen. Wohl erst in römischer Zeit, nach Errichtung der grofsen Marmortreppe, wurde der Zugang zum Nikepyrgos rampenartig umgeknickt und an den Unterbau der Propyläenhalle gelegt.

Das obere Plateau umfafste den hart an die Nordwestecke und den Westrand des Pyrgos gerückten Niketempel, das Pflaster aus Marmorplatten mit der Thymele und die Balustrade.

Der Niketempel war während der Belagerung der Akropolis im Jahre 1687 von den Türken abgetragen und in eine Batterie verbaut worden, aus welcher im Jahre 1835 die Architekten Schaubert und Hansen fast alle Teile unversehrt wieder hervorzogen, so dafs das kleine Heiligtum wieder aufgerichtet werden konnte (vgl. das Publikationswerk von Rofs, Schaubert und Hansen, Der Tempel der Nike Apteros, 1839).

Für die Bestimmung der Bauzeit ist die oben (S. 201) angeführte Thatsache mafsgebend, dafs der Plan zur Errichtung dieses Heiligtums vor dem Abschlufs des Propyläenbaues, d. i. vor 432, entstanden sein mufs. Das Tempelchen ist ein ionischer Amphiprostylos Tetrastylos, auf dreistufigem Krepidoma, dessen unterste Stufe jedoch nur 0,075 m vorspringt. Der Stylobat hat 8,26 m Länge, 5,44 m Breite. Die Säulen, an den Basen noch mit hoher Einkehlung zwischen den beiden Polstern, haben 4 m Gesamthöhe und verjüngen sich nach oben; die einfachen Kapitäle sind verhältnismäfsig grofs; über dem dreiteiligen Architrav befand sich ein zum gröfsten Teil, wenn auch in sehr verstümmeltem Zustand, noch erhaltener Relieffries; vier Platten (die West- und Nordseite) hat Lord Elgin nach England geschafft, wo sie sich jetzt im britischen Museum befinden; die südliche Langseite und die beinahe vollständige Ostseite sind mit den Trümmern des Tempels wieder gehoben worden und befinden sich an alter Stelle, während das Übrige durch Terrakottanachbildung ersetzt ist. Die Zuteilung der Platten auf den Langseiten ist nicht vollkommen gesichert. (Vgl. Rofs in d. angef. Werke; Friederichs, Bausteine N. 325 f.; Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik 3. Aufl. I, 363 f.; Kekulé, Die Balustrade d. Athena Nike 2. Aufl. 1881.) Der Ostfries stellt eine Götterversammlung dar, in deren Mitte Athena steht; die andern Seiten zeigen Kämpfe von Fufsgängern und Berittenen, unter den letzteren auch mit Hosen bekleidete Barbaren,

unzweifelhaft Perser. Man durfte an die Schlacht von Plataeae denken, da in dieser auch Hellenen auf Seiten der Perser fochten.

Vom Dachwerk sind nur geringe Stücke aufgefunden worden; die Giebel hatten keinen Skulpturenschmuck. Das Innere der Cella ist bei der Kürze des ganzen Gebäudes mehr breit als tief (4,19 m zu 3,78 m). Deshalb treten auch an Stelle der Thür nur zwei Pfeiler, die in der Mitte einen 1,40 m breiten Eingang liefsen, während die Seitenöffnungen bis zu den Anten der Nord- und Südwand durch Gitterwerk abgeschlossen waren.

Das vermutlich alte Kultbild der Athena Nike trug in der Linken den Helm, in der Rechten eine Granatfrucht (Harpocr. s. v. Νίκη Ἀθηνᾶ). Das Paviment um den Tempel herum war aus Marmorplatten hergestellt, welche nach dem Tempel, also schräg zur südlichen Propyläenhalle orientiert sind. Vor der Ostfront tritt an ihre Stelle Porosstein, dessen einstiger Marmorbelag eine höhere Fläche, die eigentliche Opferstätte mit dem Altar darstellte. Hier wurde der Göttin eine Kuh geopfert (vgl. C. J. Att. II, 471, Z. 14 f.).

Um die drei abfallenden Ränder des Pyrgos zog sich ein Kyma mit Abacus und darüber eine Balustrade aus hochgestellten, oben wiederum mit Gitterwerk versehenen Marmorplatten, welche vor der Ostfront des Tempels auf beiden Seiten (nördlich längs der rechten Treppenwange) auf diesen zu einsprangen. Den Schmuck dieser Balustrade bilden jene köstlichen Nikereliefs, von denen uns eine Anzahl in mehr oder minder verletztem Zustande noch erhalten ist. (Vgl. Kekulé, Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike 2. Aufl. Stuttgart 1881; v. Sybel, Katal. d. Skulpt. zu Athen N. 5664, 1—38). Die Kompositionen beziehen sich auf den heiligen Dienst (z. B. Kuhopfer), der mehrmals persönlich dargestellten Göttin, bei Gelegenheit von Siegesfeiern, welche sich in der Errichtung von Tropaia aussprechen (darunter einem persischen) und auch Seeschlachten zu verherrlichen bestimmt erscheinen (Athena auf einem Schiffe).

Indem wir fortfahren, die Altertümer der Burg von Athen im Anschlufs an die Beschreibung des Pausanias (I, 22, 8 f.) zu durchmustern, dürfen wir uns auf die überaus reichhaltige Zusammenstellung aller Schriftquellen in der leicht zugänglichen, von Ad. Michaelis besorgten und vermehrten zweiten Ausgabe von O. Jahn, Pausaniae descriptio arcis Athenarum, Bonn 1880 (mit zahlreichen Plänen ausgestattet), beziehen. (Vgl. zur Periegese der Akropolis auch Beulé, L'acropole d'Athènes, Paris 1853; Burnouf, La ville et l'acropole d'Athènes, Paris 1877; Michaelis, Über den jetzigen Zustand der Akropolis von Athen, Rhein. Mus. 1861 S. 210 f., 320 f.; derselbe: Bemerkungen zur Periegese der Akropolis von Athen; Mitt. d. arch. Inst. zu Athen I, 275 f., II, 1 f., 85 f.; auch den grofsen »Plan der Akropolis« in Launitz, Wandtafeln XIX, Kassel 1876.)

Nach Beschreibung der Pinakothek (Nordhalle der Propyläen) führt Pausanias »beim Eingange zur Burg« (I, 22, 8 κατὰ δὲ τὴν ἔσοδον αὐτὴν ἤδη τὴν ἐς ἀκρόπολιν) einen Propylaios genannten Hermes und die Chariten an. (Die Tradition, nach welcher dieselben Werke des Philosophen Sokrates seien, ist vermutlich auf eine durch die Künstlerinschrift herbeigeführte Verwechselung zurückzuführen; die Ausdehnung der gleichen Urheberschaft auch auf Hermes vielleicht nur ein Irrtum des Pausanias. Bei den »Chariten des Sokrates« haben wir unzweifelhaft an ein Exemplar jener Serie von altertümlichen, ihrem Ursprung nach vor den Propyläenbau fallenden Reliefs zu denken, welche zum Teil auf und bei der Akropolis gefunden worden sind (s. zuletzt Furtwängler, Mitt. d. Inst. III, 181 f.; besterhaltenes Beispiel im Museo Chiaramonti, Benndorf, Arch. Ztg. 1869 Taf. 22). Ihre alte Kultstätte am Thore (wie z. B. auch am Eingange zum argivischen Heraion, zum Poliastempel in Erythrai) vermute auch ich (mit Furtwängler, Mitt. d. Inst. III, 187) in jenem Heiligtum zur Rechten des alten Propylaions, welches gröfstenteils dem Südflügel der neuen Propyläen zum Opfer gefallen ist. (Über die Reste s. S. 201.) Hier mögen dann auch einige von den alten Bildwerken, darunter das durch den Namen des Sokrates berühmt gewordene (oder dieses allein) untergebracht worden sein. So hat Bohn (a. a. O. S. 24 f.) vielleicht mit Recht in den beiden zwischen den Anten der Mittelhalle und der Flügelbauten sich bildenden Nischen, von denen die nördliche im Fufsboden die Lehre für eine viereckige Statuenbasis, die südliche nur eine schmale und lange Eintiefung (für ein Relief) zeigt, den Standort des Hermes und der »Chariten des Sokrates« erkannt. Wenn wir dagegen an andrer Stelle (Paus. IX, 35, 3) von einer mystischen Verehrung der Chariten »vor dem Eingange zur Akropolis« erfahren (παρὰ δὲ αὐταῖς τελετὴν ἄγουσιν ἐς τοὺς πολλοὺς ἀπόρρητον), die in römischer Zeit wenigstens einen gemeinsamen Priester mit der Artemis auf dem Pyrgos hatten (C. J. Att. III, 268 ἱερέως Χαρίτων καὶ Ἀρτέμιδος Ἐπιπυργιδίας, πυρφόρου), so scheint mir allerdings sowohl die letztere Beziehung wie auch der Charakter der geheimen Feier die Annahme notwendig zu machen, dafs der eigentliche Kult mit religiöser Zähigkeit noch an jener alten Stelle haften blieb, also in jenem Winkel östlich des Pyrgos, südlich der Propyläen, oder (was minder wahrscheinlich) in der Südhalle selber. Ja, selbst den Hermes Propylaios, wenn die Statue oben richtig lokalisiert wurde, werden wir von einem andern Bilde desselben Gottes, welcher »aufserhalb der Weihen« beim Chariten-

heiligtum stand (Ἑρμῆς Ἀμύητος s. Hesych. s. v. u. sonst s. Jahn-Michaelis S. 4 zu Z. 28) zu trennen haben, da auch er zu der Artemis Hekate, d. i. der Epipyrgidia (Paus. II, 30, 2) in naher Beziehung steht (vgl die Schatzmeisterurkunde C. J. Att. I, 208 [Ἑρ]μοῦ καὶ Ἀρτέμιδος Ἑκάτης). Diese Artemis-Hekate, welche Pausanias erst im zweiten Buche (30, 2) erwähnt, war ein dreigestaltiges Werk des Alkamenes; seinen Standort werden wir etwa südöstlich oder südlich vom Niketempel anzunehmen haben (Paus. a. a. O. παρὰ τῆς ἀπτέρου Νίκης τὸν ναόν vgl. die Bleimarke, Benndorf, Beitr. zur Kenntnis d. att. Theaters N. 46 Av. Ἀρτέμιδ[ι Φ]ωσφό[ρῳ] Rev. [Ἀ]θηνᾶ Νίκ[η]. Über das Bild und sein Verhältnis zu den Chariten s. Furtwängler, Mitt. d. Inst. III, 192 f.; E. Petersen, Die dreigestaltige Hekate [arch.-epigr. Mitt. aus Österreich IV] S. 1 f.)

Nach den Chariten nennt Pausanias I, 23, 2 ohne verbindende Bemerkung eine bronzene Löwin, welche auf die von Hippias zu Tode gefolterte Geliebte des Aristogeiton, Leaina, bezogen wurde (s. d. and. Stellen Jahn-Mich. S. 5 zu § 8), ferner (παρὰ αὐτὴν) eine von Kallias geweihte, von Kalamis gefertigte Statue der Aphrodite (die Sosandra vgl. Lucian. imag. 4), dann (23, 3: πλησίον) eine eherne Bildsäule des von Pfeilen getroffenen Diitrephes, endlich (πλησίον mit Übergehung des weniger wichtigen) eine Statue der Hygieia und einer Athena Hygieia, deren Basis aufsen vor der südlichsten Säule der östlichen Propyläenhalle noch *in situ* erhalten ist. Jene ersten Statuen dürfen also, mit Ausnahme vielleicht des Diitrephes, noch in der Mittelhalle der Propyläen angesetzt werden und zwar auf der rechten, südlichen Seite des Durchganges, da nicht ohne Wahrscheinlichkeit angenommen worden ist, dafs diesen Bildwerken einige andre entsprochen haben, welche Pausanias erst auf dem Rückwege durch die Propyläen anführt (vgl. I, 28, 2, dazu P. Weizsäcker, Arch. Ztg. 1875 S. 110 f.; Michaelis, Mitt. d. Inst. II, 103 f.). Leider gestatten die Architekturreste, welche heute in der Mittelhalle liegen, keine genaue Untersuchung des Fufsbodens auf Standspuren, doch hat Bohn (S. 21 vgl. Taf. III) wenigstens zwei Stellen bezeichnet, die sich in den Seitenschiffen ziemlich korrespondierend gegenüber liegen und (in den aufgebrochenen Fufsbodenplatten sowie einer Lehre) als Aufstellungsort von Bildwerken charakterisieren. Die Flächen sind freilich sehr grofs: 3,60 zu 2,30 m nördlich und 2 m zu 2,30 m südlich; doch würde an letzterer Stelle die bronzene Löwin passend untergebracht werden können.

Von der Aphrodite des Kalamis sowohl wie von der Statue des Diitrephes besitzen wir vermutlich die bei den Propyläen gefundenen Basen: C. J. Att. I, 392 (vgl. IV, 44 und Köhler, Hermes III, 166): Καλλίας Ἱππονίκου ἀνέθηκ[ε]ν und C. J. Att. I, 402 Ἑρμόλυκος Διειτρέφους ἀπαρχήν. | Κρησίλας | ἐπόησεν. (Vgl. Rofs, Arch. Aufs. I, 168 f.)

Die halbkreisförmige, profilierte Basis vor der südöstlichsten Säule der Propyläen (0,89 m im Durchmesser, 0,655 m tief) trägt die Inschrift C. J. Att. I, 335 Ἀθηναῖοι τῇ Ἀθηναίᾳ τῇ Ὑγιείᾳ. | Πύῤῥος ἐποίησεν Ἀθηναῖος. Die Standspuren der nach Osten blickenden Bronzefigur sind erhalten; nach Plut. Pericl. 13 errichtete Perikles dieselbe zum Andenken an die Heilung eines vom Bau gestürzten Arbeiters (über die vermutliche Gestalt des Bildwerks vgl. Michaelis, Mitt. I, 286 f.). Vor der Statue liegt ein Marmorblock, der, wie Bohn (Mitt. V, 331 f.) nachgewiesen hat, einen Altartisch trug (vgl. ebdas. die Skizze; auch Michaelis Mitt. I Taf. XVI). Es mufs aber noch ein älterer Altar der Athena Hygieia vorhanden gewesen sein (s. Plut. a. a. O. von der Aufstellung der Statue παρὰ τὸν βωμόν, ὃς καὶ πρότερον ἦν ὡς λέγουσιν, Michaelis a. a. O. S. 293); derselbe ist vielleicht richtig von Michaelis in einer viereckigen Gründung aus Marmor (2,60 m im Quadrat, mit Resten eines marmornen Aufsatzes) erkannt worden, welcher 3,50 m östlich vor der Inschriftbasis steht. Jedenfalls dürfte »das Dreieck zwischen den Propyläen, dem Brauronion (s. unten) und dem Hauptwege«, welcher leicht gerillt vom mittleren Propyläendurchgang nach Osten führt, im allgemeinen den Bezirk der Athena Hygieia bezeichnen (Michaelis a. a. O. S. 294), in welchem wir noch den berühmten Splanchnoptes, den Opferknaben des kyprischen Künstlers Styppax (Overbeck, Schriftquellen N. 868 f.), das Bild eben jenes vom Gerüste herabgefallenen Sklaven des Perikles (Plin. XX, 44; XXXIV, 81) anzusetzen haben.

Aus derselben Schule des Myron stammte der von dessen Sohn Lykios gefertigte eherne Knabe mit dem Weihwasserbecken (περιρραντήριον), welchen Pausanias (23, 7) kurz hinter der Athena Hygieia erwähnt (vorher nannte er noch 23, 5 den »Ruhestein des Seilenos«, der mit Dionysos in Attika einwanderte), daneben den die Gorgo tötenden Perseus von Myron selbst. Da die Figur mit dem Perirrhanterion am Eingange eines heiligen Bezirkes zu suchen ist, Pausanias aber gleich darauf zum Heiligtum der Brauronischen Artemis gelangt, so standen jene Bildwerke unzweifelhaft an der mit Bettungen für Weihgeschenke eingefafsten kleinen Felsentreppe von acht Stufen, zu der sich auch ein kurzer Weg von der grofsen Prozessionsstrafse an einem segmentartigen, gleichfalls zur Aufnahme von Gründungen hergerichteten Plateau vorbei abzweigt. Diese Treppe führt nämlich auf eine höher gelegene ebene Terrasse südlich und südöstlich der Propyläen, welche in Form eines unregelmäfsigen Vierecks südlich von der Burgmauer, westlich von der oben S. 200 erwähnten Polygonalmauer, östlich und nördlich

durch den senkrecht bearbeiteten Fels abgegrenzt wird. Dieser Raum war aber das Temenos der Artemis Brauronia. Einige Fundamente in der südöstlichen Ecke mögen dem Heiligtum angehört haben, dessen jüngeres Kultusbild Praxiteles verfertigte (Paus. I, 23, 7; dieses ist vermutlich das ἄγαλμα τὸ ὀρθόν, ἑστηκός oder λίθινον ἕδος der Inventarurkunden im Gegensatz zu dem ἀρχαῖον ἕδος oder ἕδος schlechtweg; vgl. Michaelis, D. Parthenon S. 307 f.; Jahn-Mich. S. 8; C. J. Att. II N. 751 f. Der namentlich an Gewändern und anderm Frauenschmuck überreiche Tempelschatz entstand aus der grofsen Beliebtheit des Kultes und der Rolle, welche derselbe im Frauenleben spielte: Dienst der Mädchen, ἄρκτοι, Darbringungen vor der Hochzeit, nach der Niederkunft u. s. w., Bekk. anecd. gr. I, 444, 34. Suchier, De Diana Brauronia 1847).

In der Mitte der Terrasse liegen zerstreut die Überreste einer grofsen Basis mit der Inschrift C. J. Att. I, 406 Χαιρέδημος Εὐαγγέλου ἐκ Κοίλης ἀνέθηκεν. Στρογγυλίων ἐποίησεν. Dieselben gehören (wie Schol. Aristoph. Av. 1128 erweist: ἀνέκειτο ἐν ἀκροπόλει δούριος ἵππος ἐπιγραφὴν ἔχων· Χαιρέδημος u. s. w. Der Name des Künstlers fehlt) zu dem »hölzernen Pferde«, welches Pausanias unmittelbar nach der brauronischen Artemis erwähnt (I, 23, 8). Aus dem Bauche des Erzbildes blickten vier troische Helden, Menestheus, Teukros und die Söhne des Theseus, hervor.

Hinter dem Rosse (μετὰ τὸν ἵππον I, 23, 9. 10) standen Bildwerke berühmter Männer: das Hoplitodromon Epicharinos von Kritios (vgl. die zwischen Propyläen und Parthenon gefundene Basis Ἐπι[χ]αρῖνος [ἀνέ]θηκεν ὁ ... Κριτίος καὶ Νησ(ι)ώτες ἐπο[ιησ]άτην), des Feldherrn Oinobios, des Pankratiasten Hermolykos und des Phormion.

Ebenda erwähnt Pausanias (I, 24, 1 ἐνταῦθα) die Gruppe des Myron: Athena und Marsyas mit den Flöten (vgl. über die Nachbildungen der berühmten Gruppe, unter denen die von Brunn erkannte lateranische Statue Mon. d. Inst. VI Tv. 23; Ann. d. Inst. 1858 S. 374 f. künstlerisch den ersten Rang einnimmt, sowie über die moderne Litteratur Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. 3. Aufl. I, 240 Anm. 156 und S. 207 f.) und τούτων πέραν ὧν εἴρηκα den Kampf des Theseus mit dem Minotauros. (Dafs πέραν die Gegenüberstellung der beiden Gruppen bedeutet, erweist Michaelis Mitt. d. Inst. II, 1 f.)

Es folgen (I, 24, 2 κεῖται δὲ καὶ): Phrixos, der den Widder opfert (vermutlich der *immolans arietem* des Naukydes: Plin. XXXIV, 80 verglichen mit der Inschrift von der Akropolis Ἐφημ. ἀρχ. 3386 [Ν]αυκύδης Ἀργεῖος ἐπόησε), ferner (ἄλλαι τε εἰκόνες καὶ) Herakles die Schlangen würgend, die Geburt der Athena aus dem Haupte des Zeus und ein vom Areiopag geweihter Stier. Da sich nun aus den folgenden Worten des Pausanias (24, 3 Ἀθηναῖοι ... πρῶτοι μὲν γὰρ Ἀθηνᾶν ἐπωνόμασαν Ἐργάνην) wie Ulrichs, Reisen u. Forsch. II, 154 zuerst erkannt hat, die Nachbarschaft eines Heiligtums der Athena Ergane ergibt, welchem wir nach dem Gange der Beschreibung nur den unmittelbar östlich über der brauronischen Terrasse liegenden Bezirk zuweisen können, so ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dafs alle jene Bildwerke noch bei oder in dem Peribolos der brauronischen Artemis lagen, in welchen die zahlreichen Tierbilder auch wohl zu passen scheinen. Mit dem ehernen Stier verbindet sich noch ein kolossaler Widder (Wechselgespräch in Epigrammen s. Benndorf, Mitt. d. Inst. VII, 46 f.; vgl. Jahn-Mich. zu S. 10 Kap. 23, 43; Kap. 24, 11) und diesen hatte der Komiker Platon wieder zusammen mit dem hölzernen Pferde genannt (Hesych. s. v. κριὸς ἀσελγόκερως). Vielleicht haben wir auch ein andres Werk des Myron (wie schon die vorigen meist teils von ihm, theils aus seiner Schule waren), die berühmte Kuh (Overbeck, Schriftquellen N. 550 f.) in der Nähe aufgestellt zu denken. Dafs die oben erwähnte Athenageburt und die später genannte Gruppe der Athena und des Poseidon mit Ölbaum und Salzquell (I, 24, 3) mit Beziehung auf die gleichen Giebeldarstellungen des Parthenon westlich und östlich vor dem Tempel aufgestellt worden sind, »aber so taktvoll angeordnet, dafs eine unmittelbare Vergleichung jener Gruppen mit den entsprechenden Giebelkompositionen unmöglich war«, hat Löschcke, Arch. Ztg 1876 S. 119 bemerkt. Innerhalb des Temenos der Athena Ergane, welches westlich von der Artemisterrasse und östlich von den breiten, zum Niveau des Parthenon emporführenden Felsstufen begrenzt wird, sind antike Baureste nicht mehr nachzuweisen. Dagegen besitzen wir eine Anzahl Votivbasen von Weihgeschenken an die Göttin, Jahn-Mich., App. epigr. S. 60 N. 100—104; davon N. 100 im Temenos selber gefunden ist. Hier liegt unter andern Inschriften auch die grofse, aus fünf Blöcken bestehende Basis des Pandaites und Pasikles (Rofs, Arch. Aufs. I, 180; Jahn-Mich., App. epigr. N. 52), welche 5—6 Figuren aus der genannten Familie von der Hand des Sthennis und des Leochares trug. Aufserdem scheinen in dem Bezirk noch andre (auf das Handwerk bezügliche) Kulte, so der eines Σπουδαίων δαίμων (Paus. I, 34, 3 und Hermen?) vereinigt gewesen zu sein. Ebenda war vermutlich noch eine Statue mit silbernen Nägeln von Kleoitas, dem Erfinder der Schranken im Hippodrom zu Olympia, aufgestellt (Paus. a. a. O. und VI, 20, 14).

Das nächste Bildwerk, die »um Regen flehende Ge«, gewährt für die fernere Wanderung des Pausanias einen festen Anhaltspunkt, seitdem H. Heydemann in einer horizontal geglätteten Felsfläche nördlich des Parthenon (etwa 9 m vor der siebenten Säule

von Westen gerechnet) neben der Bettung für ein Anathem die Inschrift entdeckt hat (Hermes IV, 381 = C. J. Att. III, 160): Γῆς καρποφόρου κατὰ μαντείαν. Auch von den gleich darauf erwähnten Statuen des Konon und seines Sohnes Timotheos hat sich ein Teil der Basis ganz in der Nähe vorgefunden (vgl. Εφημ. ἀρχ. 3598; dazu 2704 = Hermes IV, 385 Κόνων Τιμ[ο]θέου, Τιμόθεος Κόνω[νος]).

Pausanias hat sich also von der Erganeterrasse nördlich gewandt, um an dieser Seite des Parthenon entlang gehend, den östlichen Eingang zu betreten (I, 24, 5). Auf dem Wege dahin begegnet er noch einer Gruppe, der Prokne mit ihrem Sohne Itys (welche Michaelis, Mitt. d Inst. I, 304 f. in einer daselbst und sonst abgebildeten Gruppe des Akropolismuseums wiederzuerkennen glaubt. Vgl. v. Sybel, Katal. d. Skulpt. zu Athen N. 5234). Wenn wie oben (S. 205 nach Löschcke) vermutet worden ist, die darauf erwähnte Gruppe der Athena und des Poseidon schon vor dem Ostgiebel stand, so mufs dasselbe auch für den zunächst (24, 4) folgenden Zeus des Laochares und den Altar nebst der Statue des Zeus Polieus gelten, an welchen sich die Gebräuche der Diipolien und Buphonien knüpften (vgl. die Schriftquellen Jahn-Mich. S. 11 f., 24. Über das Kultbild: Jahn, Nuove Memorie d. Inst. S. 1 f.).

Den Parthenon, zu dessen Beschreibung sich Pausanias jetzt (24, 5—7) wendet, übergehen wir an dieser Stelle, da demselben ein besonderer Artikel gewidmet werden soll.

Über den älteren, wahrscheinlich von den Peisistratiden begonnenen und von dem Perserbrande in unvollendetem Zustande betroffenen Tempel (gewöhnlich, wenn auch ohne direktes antikes Zeugnis Hekatompedos genannt) vgl. die Zusammenstellungen bei Michaelis, Parthenon S. 119 f. Nach den Untersuchungen von Rofs (Arch. Aufs. S. 82 f., 132 f.) und Ziller (in Erbkams Zeitschr. f. Bauw. 1865 S. 39 f.) gehören die gewaltigen Substruktionen aus Porosquadern auf der abschüssigen Südseite, s. S. 200 (an der Südostecke nicht weniger als 22 Schichten bis zur Tiefe von 10,77 m) bereits dem vorperikleischen Baue an und damit gleichzeitig mufs auch der untere Teil der sog. kimonischen Mauer gewesen sein, welche die südliche Terrasse stützte (vgl. Michaelis, Mitt. d. Inst. I, 301 f.). Jene besonders in den oberen Schichten, wo sie sichtbar bleiben sollten, kunstvoller gefügten und mit »Schlag« versehenen Quadern gestatten den Umfang des alten Tempels von den verbreiternden Anbauten (im Norden) zu unterscheiden, welche für den Parthenon hinzugefügt wurden. Danach mafs der Stereobat 76,89 × 31,78 m. Über die in die Nordmauer eingefügten Gebälkstöcke und Säulentrommeln s. S. 200. (Andre Säulentrommeln liegen auch in den antiken Aufschüttungen vor der Ostfront des Tempels.) Der Bau hatte vermutlich, wie der Parthenon, acht Säulen (unterer Durchm. 1,90 m) in der Fronte, 17 an den Langseiten. (Die Säulen der inneren Stellung hielten nur 1,71 m im Durchmesser und waren somit auch etwas niedriger.) Dieselben bestanden wie alle tragenden Teile aus Marmor; Cella und der ganze Oberbau (ausgenommen die Metopenplatten und vermutlich auch der Fries) aus porösem Kalkstein. Die Gesamthöhe des Tempels (das Epistyl mifst 1,25 m, das Triglyphon 1,34 m; die Dachschräge ist bestimmbar) betrug mit den drei Stufen des Stylobats etwa 18 m. Von den reich bemalten Simen, Geisonverkleidungen, Dach- und Stirnziegeln (Gorgoneia, vgl. Mich. Parth. Atlas Taf. II, 7), Ziegeln aus gebranntem Thon sind viele Bruchstücke erhalten (jetzt im Akropolismuseum aufbewahrt, vgl. z. B. Le Bas voy. arch. Archit. pl. II; Laborde, Parth. pl. 2. 3). Die schon öfters gehegte und wieder bestrittene Vermutung, dafs einige auf der Burg gefundene archaische Reliefbruchstücke (Höhe 1,20 m, Dicke 0,25 m), darunter die sog. »wagenbesteigende Frau« am bekanntesten ist (vgl. v. Sybel, Katal. d. Skulpt. 5039, dazu 5040—42), vom Fries der Cella stammen, habe ich (Arch. Ztg. 1883 S. 180 f.) durch den Hinweis auf die Ausdehnung und den monumentalen Charakter, sowie den Inhalt der ursprünglichen Komposition (Götterversammlung) weiter zu stützen gesucht. Die Fläche östlich vor dem Parthenon ist in ihrem nördlichen Teile geebneter Fels, nach Norden zu von einer rauheren Partie durch vertikale Glättung scharf abgegrenzt. Auf dieser ganzen Linie nach Osten hin sind zahlreiche Bettungen für Weihgeschenke vorhanden. Inmitten des Felsplateaus liegen die Architravstücke eines Rundtempels (von Pausanias nicht erwähnt), dessen Dedikationsinschrift (C. J. Att. III, 63 ὁ δῆμος θεᾷ Ῥώμῃ καὶ Σεβαστῷ Καίσαρι κ. τ. λ.) denselben als ein wohl noch vor Beginn unsrer Zeitrechnung vom Volke gestiftetes Heiligtum der (schon früher in Athen verehrten) Roma und des Augustus erweist.

»Gegenüber« dem Parthenon (τοῦ ναοῦ πέραν Paus. I, 24, 8, s. Michaelis, Mitt. d. Inst. II, 1 f.) stand ein eherner Apollo Parnopios, der dem Pheidias zugeschrieben wurde, dann folgen (auf dem Wege zur Südostmauer, da sich die Beschreibung den attalischen Weihgeschenken [25, 2] nähert) die Bildsäulen des Perikles und seines Vaters Xanthippos, neben diesem Anakreon; wiederum πλησίον: Jo und Kallisto, Werke des Deinomenes.

An der Südmauer (I, 25, 2 πρὸς δὲ τῷ τείχει τῷ νοτίῳ) standen vier Gruppen »etwa zwei Ellen hoher« Bildwerke, welche Attalos I von Pergamon (241—197 v. Chr.) nach seinen Galliersiegen gestiftet hatte. Es waren dargestellt sich entsprechend zwei mythische und zwei historische Kämpfe: die Schlacht der

Götter und Giganten, der Athener und Amazonen, die Überwindung der Perser bei Marathon und die der Gallier in Mysien. Dafs diese Weihgeschenke Rundfiguren waren, ist nicht mehr zu bezweifeln, seitdem H. Brunn zuerst in einer Anzahl durch verschiedene Museen verstreuter Marmorbildwerke Unterliegende aus jeder Gruppe nachgewiesen hat (Ann. Inst. 1870 S. 292 f.; Mon. Inst. IX Taf. 19—21; dazu Benndorf, Mitt. d. Inst. I, 167 f. Taf. VII; vgl. Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik 3. Aufl. II, 202 f. Fig. 124—127; Michaelis, Mitt. d. Inst. II, 5 f.). Dafs wir jedoch in den letzteren Werken nicht Reste des athenischen Weihgeschenkes selbst, sondern nur vermutlich in Pergamon selbst gefertigte Originalkopien besitzen, dafs vielmehr jene im Freien aufgestellten Figuren aller Wahrscheinlichkeit nach aus Bronze bestanden, habe ich in meinem Winkelmannsprogramm »Die Befreiung des Prometheus« Berlin 1882 S. 26 f. auszuführen gesucht. Der Ort der ehemaligen Aufstellung an der Südmauer wird (im Einklang mit der Wanderung des Pausanias) noch genauer bestimmt durch die Notiz (Plut. Anton. 60), dafs der Dionysos aus der Gigantomachie durch einen Sturm in das Theater herabgeweht worden sei. Oberhalb desselben nun zeigen sich noch heute auf dem Burgrande bis zur Ostecke und darüber hinaus der Mauer entlang Porosquadern von mehr als 5 m Breite (vgl. auch Bötticher, Bericht über d. Untersuch. a. d. Akrop. S. 68 f.; Michaelis, Mitt. d. Inst. II, 15), wenn sich auch bei dem gegenwärtigen Zustande Schlüsse auf die einstige Anordnung der Bildwerke nicht ziehen lassen.

Nördlich davon, gerade in der Südwestecke der Burg, hart am heutigen Akropolismuseum, sind die Kalksteinfundamente eines langen, von Nordwest nach Südost gestreckten Gebäudes blofsgelegt worden, welches vielleicht der Chalkothek angehört. Eine Inschrift vom Jahre 362/361 (= Olymp. 104, 3; C. J. Att. II, 61) ordnet die Neuinventarisierung der in der Chalkothek aufbewahrten Gegenstände und die Aufstellung des Verzeichnisses (eben dieser Stele) vor der Chalkothek an. Die Aufzählung nennt Schilde, bronzene Geräte, Gefäfse u. s. w. Da auch die Schatzmeister der Athena hinzugezogen werden sollten, so durfte man die Chalkothek als eine »Dependenz des Parthenon« (Michaelis, Parth. S. 306) betrachten und in der Nähe suchen. Die Stele wurde freilich in der Gegend zwischen Propyläen und Erechtheion gefunden, wo ebenfalls Platz vorhanden ist.

Auch die Existenz einer Skeuothek, eines Magazins für Schiffsgeräte auf der Burg geht aus den Seeurkunden hervor (s. Michaelis, Parth. S. 307).

Auf dem Wege von den Weihgeschenken des Attalos zum Erechtheion zählt Pausanias einige Statuen auf, die wir nicht bestimmter zu lokalisieren vermögen, das Standbild des Olympiodor (I, 25, 2 f.), in der Nähe eine eherne Artemis Leukophryne, die magnesische Göttin, von den Söhnen des Themistokles geweiht, endlich eine sitzende Athena von der Hand des Endoios (Overbeck, Schriftquellen 348 f.), ein Weihgeschenk des Kallias (erhalten in dem archaischen Torso: v. Sybel, Katal. d. Sc. N. 5002?). Diese wohl schon im Bereich des Erechtheion aufgestellt, dessen Beschreibung der Perieget jetzt, unzweifelhaft von Osten her, beginnt.

Über die bauliche Einrichtung des Erechtheion und der damit eng verbundenen Frage nach der Zuteilung der einzelnen Räumlichkeiten an die verschiedenen Inhaber des Heiligtums (Athena Polias, Poseidon-Erechtheus, Pandrosos, Kekrops u. s. w.) s. den besonderen Artikel. Das Erechtheion liegt vor der Mitte des Nordabhanges der Burg auf doppelter Terrasse, einer höheren, südlichen, wo ein mit Felsgestein ausgelegter rechtwinkeliger Bezirk, der nach Westen vorsprang, noch peribolosartig eingehegt war, und einer tiefer gelegenen im Norden und Westen des Baues (hier das wiederum eingehegte Pandroseion), zu welchem von der Nordost- und Südwestecke Treppen herabführten. Westlich vom Pandroseion liegen (vor wenigen Jahren blofsgelegt) ausgedehnte, doch unregelmäfsig gefügte Substruktionen aus Porosquadern zu Tage. Am Nordrande befindet sich der oben (S. 172) erwähnte Treppengang durch den Felsspalt zur Unterstadt.

Nah beim Tempel stand nach Pausanias (27, 4) die Bildsäule der Athenapriesterin Lysimache, deren Epigramm vielleicht zum Teil noch erhalten ist (vgl. Benndorf, Mitt. d. Inst. VII, 47), sodann eine grofse Kämpfergruppe aus Erz, die auf Erechtheus und Eumolpos bezogen wurde; mit Wahrscheinlichkeit erkennt Michaelis darin den berühmten Erechtheus des Myron (Mitt. d. Inst. II, 85 f.; vgl. Paus. IX, 30, 1).

Hierauf folgt eine Reihe von Weihgeschenken, die wir auf dem vom Erechtheion zu den Propyläen führenden, in seiner letzten Hälfte an Felseinschnitten erkennbaren Wege anzunehmen haben. Derselbe führt zwischen die erste und zweite Säule der Westhalle von Norden gerechnet hindurch. Aber nur eine Standspur auf der Mitte, südlich desselben, läfst die Beziehung auf eines der von Pausanias aufgeführten Denkmäler zu. Vor der berühmten Athena Promachos führt er noch auf (27, 5 f.): Bildsäulen des Tolmides und seines Sehers; Athenabilder, von dem durch die Perser entzündeten Brande der Burg geschwärzt; die Gruppe einer Eberjagd; Theseus, wie er den Felsen hebt, unter welchem sein Vater Aigeus Schuhe und Schwert niedergelegt hatte (eine Kopie davon vielleicht auf dem Urkundenrelief beschr. v. Duhn, Arch. Ztg. 1877 S. 171 f. N. 104); sodann wiederum Theseus mit dem kretischen Stier,

ein Weihgeschenk der Marathonier, und ein Erzbild des Kylon.

Den Standort der kolossalen Bronzestatue des Phidias, gewöhnlich Athena Promachos genannt (welche Bezeichnung freilich die älteste Überlieferung nicht aufführt, s. Mitt. d. Inst. II, 91 f.), glaubte man in der viereckigen Bettung nebst Porosresten zu erkennen, welche ca. 30 m östlich von den Propyläen gelegen auf einen Unterbau von etwa 5,50 m Durchmesser schliefsen lassen. Um dieser Dimensionen willen (die jedoch nicht notwendig für die eigentliche Statuenbasis zu gelten brauchen), stellt Löschcke (Hist. Untersuch., A. Schäfer gewidmet, S. 45) die Zugehörigkeit in Abrede, nachdem A. Michaelis (Mitt. d. Inst. II, 87 f.) die übertriebenen Vorstellungen von der Gröfse des Bildwerkes auf ein richtigeres Mafs von ca. 7,50 m, mit Einschlufs der Basis etwa 9 m, zurückgeführt hat. (Nicht von Sunion aus waren Helm und Lanzenspitze der Göttin sichtbar, sondern ἀπὸ Σουνίου προσπλέουσιν Paus. I, 28, 2.) Über die Zeit der Aufstellung läfst sich nichts Zuverlässiges ermitteln, da Wachsmuth und Michaelis (a. a. O. S. 93) die gewohnheitsmäfsige Beziehung derartiger Kunstwerke auf die Schlacht bei Marathon mit Recht zurückweisen. K. Lange (Arch. Ztg. 1881 S. 204 f.) bezweifelt selbst die Errichtung der Statue unter Kimon und möchte sie nicht älter als die Parthenos datieren, doch s. Löschcke a. a. O. Über die Darstellung der Athena mit Helm, aufgestütztem Speer und gehobenem (?) Schild, welcher nach Zeichnungen des Parrhasios durch den Toreuten Mys mit einer Kentauromachie geschmückt war, vgl. ebenfalls Lange a. a. O. S. 197 f.

Um die Statue war eine grofse Zahl von Bildsäulen und anderen Anathemen geschart.

Auf dem letzten Stück des Weges zu den Propyläen mufs, wenn Pausanias die topographische Kontinuität gewahrt hat, das nächst der Athena erwähnte eherne Viergespann gestanden haben, welches die Athener zum Andenken ihres Sieges über die Chalkidier und Böoter (vom Jahre 509 v. Chr.) errichtet hatten. Da ein von Kirchhoff erkanntes Fragment der durch Herodot V, 77 überlieferten Weihinschrift (C. J. Att. I, 334) die Schriftzüge des Perikleischen Zeitalters aufweist, so ist die Quadriga erst nachträglich, vielleicht zum Ersatz für ein älteres (bei der Invasion der Perser 480 verloren gegangenes?) Anathem, aufgestellt worden. Die Schwierigkeit, Herodots Angabe (V, 77): τὸ δὲ ἀριστερῆς χειρὸς ἕστηκε πρῶτον εἰσιόντι ἐς τὰ Προπύλαια τὰ ἐν τῇ ἀκροπόλι mit der Wanderung des Pausanias in Einklang zu bringen, hat man auf verschiedene Weise zu lösen gesucht (vgl. Michaelis, Mitt. d. Inst. II, 95 f.). Wachsmuth, Athen S. 150 Anm. 2 schreibt ἐξιόντι τὰ Π. Michaelis nimmt den Eintritt vom Erechtheion aus, auf dem oben erwähnten Wege an, da Herodot kurz vorher die dort bei einer Mauer aufgehängten Ketten der böotischen und chalkidischen Kriegsgefangenen erwähnt habe. Jener Weg führte auf das nördlichste Interkolumnium der westlichen Propyläenhalle; links davon, also immer noch nördlich vom mittleren Thordurchgang, würde somit das Viergespann gestanden haben.

Die nun bei Pausanias folgenden Bildwerke, die Statue des Perikles (vermutlich von Kresilas Plin. XXXIV, 74) und die berühmte lemnische Athena des Phidias, mögen im nördlichen Teil der Westhalle (Perikles auch vielleicht noch aufserhalb) den (oben S. 204) zu Beginn der Akropolisbeschreibung in der Südhälfte erwähnten Statuen des Diitrephes (oder der Hygieia) und der Aphrodite des Kalamis entsprochen haben (vgl. Michaelis a. a. O. S. 104).

Beim Herabstieg von der Burg erwähnt Pausanias schliefslich noch (28, 4) die sonsther unter dem Namen Klepsydra (s. Jahn-Mich. S. 36, 16) bekannte Burgquelle am Nordwestfufse der Akropolis hart unterhalb der Propyläen, sodann die Pans- und Apollogrotte. Zu der wertvollen Quelle, welche seit den Freiheitskriegen wieder von der starken »Bastion des Odysseus« umfafst wird, gelangt man heute an der senkrechten Felswand hin auf 69, oben meist modernen, unten aus dem Felsen gehauenen Stufen (s. die Skizze Atlas von Athen S. 22), die teilweise wieder von nachstürzendem Geröll bedeckt sind. Den unteren Raum nimmt die Kapelle der 12 Apostel ein, in deren Hintergrund (südwestlich) man durch ein Brunnenloch etwa 10 m tief die Quelle wahrnimmt. Dieselbe, unten vierseitig und mit Marmorquadern eingefafst, hat einen leisen Abflufs nach Westen. (Zuletzt untersucht von Burnouf, La ville et l'acropole d'Athenès.)

Was die Grotten des Apollo und des Pan anlangt, so glaube auch ich davon ausgehen zu müssen, dafs die mittlere und gröfste der drei Höhlungen, welche in dem Felsen des Nordwestabhanges aufeinander folgen (die erstere etwas gesondert, oberhalb der Klepsydra, noch innerhalb der Bastion des Odysseus, die beiden andern nur durch einen schmalen Zwischenraum getrennt, nach Nordwesten blickend; vgl. Atlas von Athen S. 22 und Bl. IX, 4) dem Pan vorbehalten bleiben, die des Apollo nach letzterer bestimmt werden mufs. Dies thut schon Euripides, offenbar weil Pan das bekanntere Heiligtum einnahm. Die Apollogrotte, wo Kreusa von dem Gotte umarmt wurde und den neugeborenen Jon aussetzte, wird bezeichnet (Eurip. Jon. v. 938) ἔνθα Πανὸς ἄδυτα καὶ βωμοὶ πέλας. Auch sonst wird die populäre Stätte immer sehr bestimmt als τὸ τοῦ Πανός, τὸ ὑπὸ τῇ ἀκροπόλει σπήλαιον bezeichnet (Aristoph. Lys. 911, 720; Lucian bis accus. 9, 12). Auf Münzbildern der Akropolis erscheint gewöhnlich nur eine Höhle (vgl. Leake, Topogr. von Athen Taf. 2; Michaelis,

Parth. Bl. 15 N. 28—31; nur auf N. 30 ist die östliche Nebengrotte mit angegeben), unzweifelhaft eben die des Pan (vgl. Pan, aus seiner Grotte schauend, auf dem Nymphenrelief, Mitt. d. Inst. V Taf. 7). Nun ist die von uns bezeichnete, hochgewölbte, einst vermutlich tiefere Höhle allein mit überaus zahlreichen, runden und viereckigen Nischen für Votivgegenstände ausgestattet, und zwar nicht blofs der Hintergrund, sondern auch das vom Boden aufragende, stufenartig behandelte Gestein auf der rechten, westlichen Seite. (Eine Aufräumung des Schuttes durch Bötticher, Bericht S. 222 f. ergab zudem die vier obersten Stufen einer Treppe, welche unter der Bastion des Odysseus verschwindet.) Mit diesen Spuren vereinigt sich eine nicht geringe Anzahl jener Pan, Hermes und die gleichfalls am Nordabhange (s. S. 172) angesiedelten Nymphen darstellenden Marmorreliefs (vgl. Michaelis, Ann. d. Inst. 1863 S. 312 f.; Furtwängler, Mitt. d. Inst. III, 199 f.), welche auf und bei der Akropolis gefunden worden sind (eines auch unterhalb der Pansgrotte). Die Angabe (bei Herod. VI, 105; Paus. a. a. O.; Lucian a. a. O.), dafs Pan hier erst infolge seiner Hilfe bei der Schlacht von Marathon öffentlich verehrt worden sei, schliefst ein frühzeitiges Bestehen dieser von der Örtlichkeit beinahe herbeigezogenen Naturkulte keineswegs aus (vgl. Mitt. d. Inst. V, 214 Anm.). Die linke (östliche) Nebengrotte hat keine derartigen Spuren der Verehrung aufzuweisen, mag aber noch zum Paneion gehört haben.

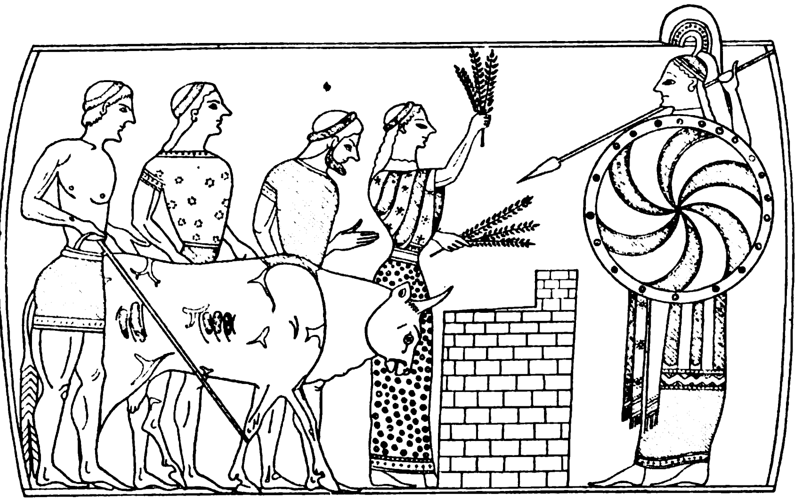
Für Apollo bleibt dann allerdings nur die sehr flache Nische, rechts oberhalb der zur Klepsydra herabführenden Treppe übrig; doch ist die Annahme gerechtfertigt, dafs die westliche Partie des Felsens gründliche Veränderungen erfahren hat; so bemerkt man dort mehrere, jetzt völlig unzugängliche Felsstufen. Bei der Grotte selbst glaubte Göttling (Ges. Abh. I, 103) noch eine Felsinschrift [Α]πόλ[λωνι] zu lesen. Mehrere von Archonten (dem Basileus, dem Polemarchen, einmal von dem γραμματεὺς τοῦ συνεδρίου der Thesmotheten?) geweihte Votivtafeln (zusammengestellt von Köhler, Mitt. d. Inst. III, 144 f.) lehren uns den Kultnamen des Gottes: Ἀπόλλων Ὑπακραῖος oder ὑπ' ἄκραις kennen. Zugleich glaubte Köhler die Veranlassung zu diesen (privaten) Stiftungen aus der Nachbarschaft des Thesmothesion (s. S. 164), als des gemeinsamen Speiselokals jener Beamten herleiten zu dürfen, die also in Apollo gewissermafsen ihren Tischpatron verehrt hätten.

Die Häfen Athens werden in einem besonderen Artikel ›Peiraieus‹ behandelt. [Mh]

Athena. ›Das schwer zu ergründende Wesen der Pallas Athena hat besonders darin seinen Mittelpunkt, dafs sie als ein dem Himmelsgotte eng verwandtes, reines und erhabenes Wesen, als eine Jungfrau aus ätherischer Höhe gedacht wird, welche in dieser Welt bald Licht und Wärme und gedeihliches Leben verbreitend auftritt, bald aber auch feindselige Wesen (namentlich die wunderbar mit ihr zusammenhängende Gorgo) vernichtet. Wenn aber schon in dieser ältesten Anschauungsweise Physisches und Geistiges eng verbunden und diese ätherische Jungfrau zugleich als Zeus' Verstand, als die in Zeus aufgenommene und wiedergeborene Metis (nach Hesiod) gedacht wurde, so überwog, dem allgemeinen Entwickelungsgesetze des griechischen Lebens gemäfs, in der Homerischen Zeit durchaus die letztere Vorstellung; und Athene war die Göttin kräftigen Wirkens, hellen Geistes geworden, eine Beschützerin jedes Standes und jedes Menschen, der Tüchtiges mit Besonnenheit angreift und vollbringt.‹ Diese inhaltreiche Zusammenfassung O. Müllers (Archäol. § 368) ist von der mythologischen Forschung noch nicht überholt worden. Wenn Athena in einzelnen Mythen ersichtlich nur den reinen Himmel als Tochter des Wolkenversammlers Zeus symbolisiert, so hat auch die volkstümliche Vorstellung schon früh der Göttin eine geistige und sittliche Machtstellung verliehen, welche an Tiefe und Vielseitigkeit über die des Göttervaters fast hinausgeht. Ist Zeus der Gott der Volksgemeinde und des natürlich zusammengehörigen Stammes, so gilt Athena als die Vorsteherin und Schützerin der ersten künstlichen Rechtsgemeinschaft, der zur Pflege gemeinsamer Wohlfahrt erbauten Stadt, deren Mauern sie hütet (Polias und Promachos), deren Werkthätigkeit sie fördert (Ergane), deren Jugend sie erzieht (Kurotrophos), deren Kriegern sie Sieg verleiht (Nike). Dazu sorgt sie fast mütterlich für die Pflege der Könige (Erichthonios) und leitet die Volksberatungen (βουλαία, ἀγοραία). Die Kunstthätigkeit der Männer, sowie die Künste der Frauen geniefsen ihres Schutzes, und der von ihr gepflanzte Ölbaum ist für alle Zeit Symbol der Segnungen des Friedens geworden.

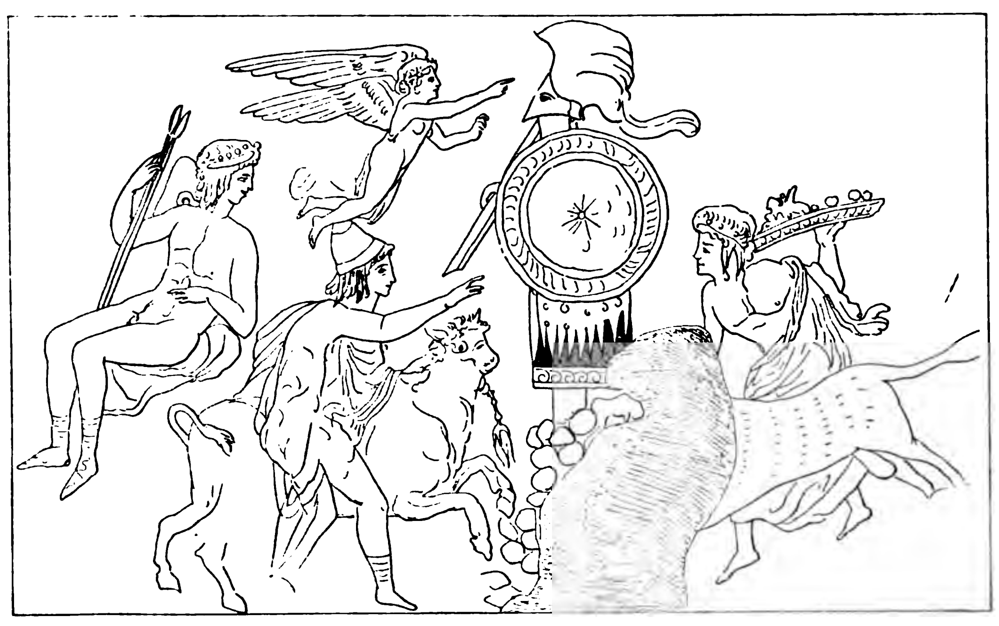
Die älteste Form der Athene in Kultusbildern erscheint uns in schriftlicher wie in bildlicher Überlieferung als eine doppelte: stehend und sitzend. In sitzender Gestalt ist nach deutlichen Stellen Homers Athena im troischen Tempel zu denken, welcher bei Bedrängnis der Stadt die Frauen einen Peplos auf den Schofs legend darbringen (Z 92, 304 Ἀθηναίης ἐπὶ γούνασιν ἠυκόμοιο), was jedoch schon den Alexandrinern auffiel, da das stadtschützende Palladion von Troja, welches Diomedes raubt (s. ›Palladionraub‹), regelmäfsig stehend gebildet wurde. Alte Sitzbilder der Stadtgöttin aber führt bei Besprechung des Falles Strabon X, 601 auch aus Phokaia, Massalia, Rom, Chios und anderen Städten an und Pausanias VII, 5, 9 beschreibt das Bild der Athena Polias in Erythrai, welches dem Athener Endoios zugeschrieben wurde, als kolossal thronend, in jeder Hand eine Spindel, auf dem Haupte den Polos. Von demselben Künstler Endoios war in Athen ein Sitzbild der

Göttin, welches Kallias weihte (Paus. I, 26, 4) und welches man nicht ohne Wahrscheinlichkeit in einem altertümlichen Sturze wiederzuerkennen glaubt, der in Art. ›Bildhauerkunst, archaische‹ behandelt wird. Während nun Gerhard (über die Minervenidole Athens in Ges. Abhandl. I, 229) in dieser Gestalt, von welcher auch Abbilder als Thonfigürchen sich oft in Gräbern und sonst vorfinden, die athenische Polias zu erkennen glaubte, hat Jahn (de antiquissimis Minervae simulacris atticis, Bonn 1866) durch Zusammenreihung der schriftlichen Zeugnisse, welche von schutzflehender Umschlingung des Götterbildes (Aesch. Eum. 79, 258; Eur. Electr. 1254), von Überdeckung des Schützlings durch den Medusenschild (Eurip. fragm. ap. Lycurg. adv. Leocr. 100) und von Wehrhaftigkeit der Stadtgöttin, welcher der Peplos gewoben wird (Arist. Av. 826) reden, ferner durch Heranziehung der Dresdener Pallas (s. ›Archaisierende Bildhauerei‹) höchst wahrscheinlich gemacht, dafs das älteste Bild der athenischen Polias, das Tempelbild im Erechtheion (dessen ältester Typus auch vom Himmel gefallen war, Paus. I, 27, 7), ein Schnitzbild (ξόανον Apollod. III, 14, 6, 6) aus Olivenholz durch denselben Endoios und zwar in aufrechter, wehrhafter Stellung gebildet war (wie dies die Unterscheidung bei Athenagoras leg. pro Christ. 14: τὸ ἀπὸ τῆς ἐλαίας τὸ παλαιὸν καὶ τὴν καθημένην Ἔνδοιος εἰργάσατο schon andeutet; vgl. Plin. XVI, 213). Man hat sich das Bild demnach palladienähnlich und in weiterer Entwickelung so wie dasjenige auf den panathenaischen Preisgefäfsen (s. Bild und Beschreibung unter ›Panathenaien‹) zu denken. Die damit völlig stimmende Zeichnung einer schwarzfigurigen Amphora (Abb. 164, nach Jahn a. a. O. Taf. II, 1) liefert zugleich eine Darstellung des Kultus der Göttin an den kleinen Panathenäen, welcher inschriftlich (s. Jahn a. a. O. 14, 47) bezeugt ist. Vor der Göttin steht ein anscheinend aus Ziegeln (vielleicht aus ungebrannten, wie Paus. VI, 20, 7) aufgebauter Altar, vor welchem die Priesterin in langem bunten Chiton steht, in beiden Händen Zweige haltend, mittels deren sie augenscheinlich den Altar mit Wasser besprengt und für das bevorstehende Opfer reinigt. Drei Männer schreiten heran mit einer Kuh, welche der letzte am Stricke führt, als Opferschlächter, welcher nur mit einem Schurz bekleidet ist, während die beiden anderen, ein junger und ein alter in den Chiton gekleidet sind. Die auf der Rückseite des Gefäfses (hier nicht mit abgebildet) schreitenden zwei Zitherspieler im langen und zwei Flötenspieler im kurzen Gewande sind als zugehörig zu diesem Festzuge zu betrachten, dessen typisch verkürzte Darstellung der Gewohnheit aller Vasenmalerei entspricht. — Palladienähnlich gestaltet ist auch ein auf Melos gefundenes Marmorrelief, welches in archaisierender Arbeit eine gleich der ephesischen Artemis eingewickelte Athenastatue mit Helm, Schild und gezückter Lanze wiedergibt und durch Beifügung der Schlange und der Eule auf athenischen Ursprung hinweist; das Bild kehrt genau so wieder auf einer Münze von Melos. Nicht anders geformt war (ebenfalls nach einer Münze) die spartanische Athena Chalkioikos, welche eigentlich Poliuchos hiefs, Pausanias III, 17, 2. (Abbildungen bei Jahn a. a. O. Taf. 3.) Mehrere Reliefs, welche einen siegreichen Krieger oder Feldherrn gegenüber der Nike einer auf schlangen umwundenem Postamente stehenden speerbewehrten Athena opfernd darstellen (Wieseler I, 12, 48; Jahn, Taf. II, 3; III, 1), vermitteln jedenfalls den Übergang zu der Athena Nike, welche ursprünglich nur eine besondere Seite der stadtschützenden Göttin, später als selbständiges Wesen sich von ihr loslöste und, wie gesonderte Verehrung, so auch selbständigen Ausdruck in der Kunst fand; s. ›Nike‹ und ›Niketempel‹. Athena Nike wird auf Münzen mit grofsen Flügeln gebildet; s. Wieseler, Alte Denkm. II, 220 ff. Dafs ihr Bild aber in älterer Zeit geradezu eine Siegestrophäe war, welche der Athena galt, wie in anderen Fällen dem Zeus (Eur. Phoen. 1487 Διὸς βρέτας τροπαῖον στῆσαι, Heracl. 937, Phoen. 1181), geht aus den eben angeführten Reliefs und einem in Megara gefundenen Vasenbilde mit roten Figuren (Abb. 165, nach Jahn a. a. O. Taf. III, 2)



164 Opfer für Athena.

hervor, welches Jahn a. a. O. gewifs richtig gedeutet hat. Um ein Siegeszeichen, zusammengesetzt aus Waffenrock, Helm, Schild und Lanze, genau so wie es auf einer pergamenischen Münze mit der Umschrift Ἀθηνᾶς νικηφόρου erscheint, ist aus rohen Steinen eine Aufschüttung errichtet, welche zugleich als Altar dienen mufs, zu welchem von linksher ein Jüngling in Chlamys und Spitzhut einen bebänderten wild springenden Stier, von rechts ein andrer mit bekränztem Haupte einen Widder (dessen Kopf durch Beschädigung des Gefäfses verloren gegangen ist) herbeiführt und zugleich einen Korb mit Früchten trägt. Stiere und Schafböcke nennt als Opfer für Athena in Athen schon Homer B 547. Der bekränzte



165 Siegesopfer. (Zu Seite 210.)

Jüngling links auf dem Bilde repräsentiert die Volksmenge. Die herbeifliegende weibliche Flügelgestalt (Nike selbst in der gewöhnlichen Bildung) trug vielleicht in den Händen eine Siegesbinde, um das Denkmal zu schmücken. Eine ältere athenische Münze (bei Jahn a. a. O. III, 3) zeigt auch zu beiden Seiten der Eule ein Tropaion. — Eine klassische Vorstellung des älteren Atheneniideals, soweit dasselbe nicht durch Kultusrücksichten beeinträchtigt wurde, sondern als freie dichterische Schöpfung der bildenden Künstler auftritt, gewährt vor allem die Mittelgruppe im Westgiebel der Aeginetika; s. ›Bildhauerkunst, archaische‹; woselbst auch die Kopfbildung einer anderen archaischen Figur besprochen wird. Ähnlich ein Torso in Villa Albani und eine selinuntische Metope, Wieseler, Alte Denkm. I, 34; II, 230. Ältere Vasenbilder, deren viele hier gegeben werden (s. besonders ›Herakles‹), sind als derbe Wiederholungen dieses Typus zu betrachten, in welchem Athena stets schwer bekleidet, sowie mit Helm, Ägis und Lanze bewehrt erscheint, lang von Gestalt und anmutlos in den Gesichtszügen, eine über die zarte Weiblichkeit erhabene Herrscherin, deren Erscheinung allein die befreundeten Krieger belebt, die Feinde scheucht und niederschlägt.

Das Dunkel, welches über die älteren Athenenbilder in Athen — und an anderen Orten — noch immer herrscht, hat seinen Grund vornehmlich darin, dafs die Schöpfungen des Phidias, namentlich die Parthenos und die Erzstatue der sog. Promachos, welche im Art. ›Pheidias‹ eingehender besprochen werden, alles frühere in Vergessenheit brachten und allein noch durch acht Jahrhunderte imitiert und nach dem jeweiligen Zeitgeschmacke immerfort variiert wurden. Da Phidias aufser den genannten noch eine streitbare Athena (Ἀρεία) für Platää und eine liebliche (καλλίμορφος) für die Lemnier, im ganzen aber acht Athenastatuen arbeitete, womit die bedeutendsten Charakterseiten wohl erschöpft waren, so ist es sehr schwierig und bislang noch nicht gelungen, das Eigentumsrecht selbst hervorragender Künstler, wie z. B. Skopas, welche Bilder der Athena verfertigten, an einzelnen Fortbildungen und Abweichungen, welche sich uns aus dem erhaltenen Material aufdrängen, näher nachzuweisen. Im allgemeinen kam die absolute Bedürfnislosigkeit der Jungfrau, welche nicht altert, aber auch nie jung war, dem Drange der jüngeren attischen Kunstblüte nach pathetischer Auffassung durchaus nicht entgegen, und jeder Versuch, die ruhigen ernsten



166 Pallas Athene in München. (Zu Seite 213.)

Züge mit Sehnsucht zu füllen, den klaren Blick durch Leidenschaft zu trüben, mufste mifslingen. Nur in der allmählichen Verlängerung des vorher kräftig vollen Antlitzes, wie in der männlich schlanken Bildung der Hüften macht sich die veränderte Richtung der Zeit bemerklich. Spätere Künstler gerieten dann wohl leicht in Versuchung, durch zierliche Anmut, durch süfsliches Lächeln und Ringellöckchen der Göttin neue Verehrer zu werben, oder auch sei es durch Abschwächung und Vermischung, sei es durch einseitige Übertreibung der typischen Züge den Reichtum der Formen mehren zu wollen. Zugleich fühlt man in der grofsen Masse römischer Darstellungen, welche unseren Hauptvorrat ausmachen, wie die der italischen Minerva gleichgestellte Göttin ihrer kriegerischen Rolle immer mehr untreu wird und zur abstrakten Vertreterin des Handwerks, der Künste u. Wissenschaften herabsinkt, um als Göttin der Gelehrten in einer oftmals recht nüchternen Auffassung zu enden.

Unter den vorhandenen gut erhaltenen Darstellungen des Kopfes nimmt nach allgemeinem Urteil den ersten Rang ein die albanische Kolossalbüste, jetzt in der Münchener Glyptothek N. 92 (Abb. 166, nach Photographie), welche im Gebiet von Tusculum, im Landhause eines vornehmen Römers gefunden und aus pentelischem Marmor, also wohl in Athen gearbeitet worden ist. ›Die Betrachtung der Rückseite des Bruststückes zeigt, dafs dieses Werk nicht das Fragment einer Statue, sondern ursprünglich als Büste gearbeitet und nur auf einen neuen Fufs aufgesetzt ist. Die Anlage stimmt ganz mit der bekannten Statue der Pallas von Velletri (s. unten). Die schmale mit zwei Reihen von Schlangen besetzte Ägis wird vorn durch das Gorgoneion zusammengehalten. Der Kopf ist mit dem korinthischen, nach hinten zurückgeschobenem Helme bedeckt, auf dessen Grat eine Schlange ruht. Das nach den Seiten gestrichene Haar fällt, im Nacken mit einem Bande umgeben, lang nach hinten herab, der Blick ist etwas nach unten gerichtet. Die Augen sind eingesetzt und waren offenbar ursprünglich in farbigen Stoffen gebildet. Der Typus weicht von dem des Kopfes N. 86 (s. unten) bedeutend ab und zeigt ein längliches, in den Wangen weniger volles Gesicht, das seinen Ausdruck besonders durch den ruhig beobachtenden, gleichmäfsig nach vorn gerichteten Blick des leise geneigten Hauptes und durch die bedeutend hervortretende Stirn erhält, während das Zurückweichen der Profillinie nach dem Kinn zu durch das Zurücktreten des Helmes nach oben völlig harmonisch ausgeglichen wird. Die Schärfe in der Bezeichnung der Formen, namentlich der Augenbrauen und die geringe Weichheit der fleischigen Teile deuten auf die Nachbildung eines Bronzeoriginales. Die Ausführung selbst gehört der guten römischen Zeit an und läfst, wenn sie auch die Feinheit des echt griechischen Meifsels nicht erreicht, doch den Typus dieser Gattung von Pallasbildungen so rein, wie kaum ein andrer uns erhaltener Kopf erkennen.‹ (Brunn, Katalog d. Glypt.) Der früheren Meinung, welche in dieser Büste und der mit ihr übereinstimmenden Kolossalstatue im Louvre (deren kleine Umrifszeichnung wir hier, Abb. 167, nach Braun, Vorsch. z. Kunstmyth. Taf. 60, folgen lassen) eine Kopie nach Phidias sah, steht äufserlich allein schon die Form des hohen korinthischen Visierhelmes entgegen, indem die attischen Münzen regelmäfsig den niedrigen anschliefsenden Helm mit einem blofsen

167 Pallas von Velletri.



168 Athena in München. (Zu Seite 215.)

Schirm zeigen. Diese 9 1/2 Fufs hohe Statue wurde bis auf einige Finger unversehrt im Jahre 1797 in den Ruinen eines Landhauses bei Velletri gefunden und nach Paris verkauft. Man glaubt, dafs die Göttin in der Linken eine Nike, in der Rechten den Speer hielt, beides natürlich von Bronze. ›Die schlanke Gestalt (sagt Braun, Vorsch. zur Kunstmyth. S. 38) erhält durch die hohen kothurnähnlichen Sandalen, auf denen sie einherschreitet, und den spitz emporgetürmten Helm ein wahrhaft riesenmäfsiges Aussehen. Dieses wird noch dadurch gehoben, dafs die ganze Körperlänge trotz der doppelt aufgelegten Gewandmassen ein sehr schmales Verhältnis darbietet. Einer hoch aufragenden Säule gleich steigt die aufrechtstehende Gestalt mit fest eingehaltenen Parallelen der Hauptumrisse bis zu den Schultern empor, und da der linke Oberarm ebenfalls innerhalb der Grenzen dieser Linien verbleibt, so gewinnt dadurch die ganze Erscheinung einen noch geschlosseneren Charakter. — Bei wiederholter Betrachtung der Figur bietet jedes Faltenmotiv, jede Bewegung einen gänzlich veränderten Anblick dar. Über den lang herabwallenden, unter der Brust mit Schlangen gegürteten Chiton fällt von der linken Brust der Peplos herab, den sie mantelartig umgeworfen und an der Seite befestigt hat. Die feierliche Ruhe, in welcher die Göttin verharrt, wird nur durch Vorschreiten des rechten Fufses unterbrochen, durch welchen die Faltenmassen des zurückgeschlagenen Mantelumwurfs nach dieser Seite hin gezogen werden. Sehen wir von der

raffinierten Eleganz der Marmorarbeit ab, die unter dem Einflufs des zur Zeit der ersten Kaiser aufgekommenen Geschmackes steht, so enthüllen sich uns nach und nach die hohen Schönheiten der Anordnung der Gewandpartien und des überaus schön geregelten Linienspiels.«

Ein ähnliches Gewandmotiv, doch noch entschiedener friedlichen Charakter zeigt die lebensgrofse Statue der Münchener Glyptothek N. 86 (Abb. 168, nach Photographie), über welche Brunn sich äufsert: »Die Göttin, auf dem linken Fufse ruhend, ist mit einem ärmellosen, gegürteten Chiton bekleidet, über dem sie einen Mantel trägt, der um die Hüften geschlagen ihren etwas nach hinten in die Seite gestemmten linken Arm ganz einhüllt. Die Brust bedeckt die schuppige Ägis, die in der Mitte geteilt durch das Medusenhaupt zusammengehalten wird. Die Rechte ist in der jetzigen Restauration hoch erhoben und stützt sich auf einen Speer. Die Behandlung des Gewandes unter der Achsel und eine etwas weiter unten befindliche, jetzt abgearbeitete, runde Stütze zeigen aber, dafs er ursprünglich gesenkt war; und ein kleines Loch und ein Metallstift auf der Ägis führen auf die Vermutung, dafs die Göttin auf der Hand eine kleine Victoria hielt, deren Flügel die Brust der Göttin berührten. Der Kopf ist zwar alt, aber nicht zur Statue gehörig; und da seine Formen auf eine leichte Neigung nach vorne berechnet sind, so macht er in seiner jetzigen, etwas zu sehr nach oben gerichteten Stellung einen unerfreulichen Eindruck. An sich betrachtet scheint er auf einen Typus der streng erhabenen Kunst zurückzugehen, während die Statue nicht nur in ihrer mittelmäfsigen Ausführung die spätere römische Zeit verrät, sondern auch ihrer Erfindung nach von einem jüngeren Originale abgeleitet scheint.«

Hieran schliefsen wir noch die Abbildung einer Statue, welche höchst eigentümlicher Art und noch besonders dadurch ausgezeichnet ist, dafs Winckelmann an ihr, wie zahlreiche Erwähnungen in seinen Werken beweisen, seinen Begriff vom »hohen Stil« und dessen »strenger Grazie« durch tägliche Anschauung in der Villa Albani abstrahierte und sie unbedenklich der Zeit des Phidias zuschrieb. Die Athena mit dem Löwenhelm (Abb. 169, nach Photographie), an welcher die nackten Teile beider Arme ergänzt sind, hat, was selten ist, einen unversehrten Kopf: »es ist derselbe auch nicht durch einen scharfen Hauch verletzt worden, sondern er ist so rein und glänzend, als er aus den Händen seines Meisters kam.« Wir geben den Kopf noch besonders (Abb. 170) nach neuester Photographie. Mit Winckelmanns Anschauung, dafs dies Werk oder sein Original aus der Zeit des Phidias stamme, stimmt u. A. Friederichs, Bausteine N. 86, der die Statue beschreibt. »Dies Bild schildert uns die Göttin nicht als ernst sinnende Jungfrau, wie etwa in der Münchener Büste, sondern als die Göttin der kriegerischen That. Während jene in der Stellung stiller Sammlung dasteht, entfernen sich hier die Arme energischer vom Körper und der Kopf macht eine entschiedenere Wendung. Auch das Löwenfell, das die Göttin statt des Helmes über den Kopf gezogen hat, verstärkt diesen Eindruck, wie auch Homerische Helden, z. B. Agamemnon, ein Löwenfell umwerfen, um das Kriegerische ihrer Gestalt zu heben, wie wir in der Kunst die Amazonen und Artemis mit einem Fell umgürtet sehen. Die Statue ist im geraden Gegensatz zu späterer Schlankheit kurz und untersetzt, die Falten des Gewandes sind straff und scharfkantig, ja selbst das Motiv der Gewandung, indem das Obergewand nicht frei umge-



169 Athena mit dem Löwenhelm. (Albani)

worfen, sondern auf einer Schulter befestigt ist und die andere frei läfst, erinnert sehr an viele altertümliche Statuen. Auch der Kopf mit seinem spröden, herben Ausdruck hat unter den altertümlichen Göttertypen seine Analogien und das Profil nähert sich noch demjenigen des altertümlichen Stiles, in welchem Nase und Stirne mit einander einen Winkel bilden, der im vollendeten Stil fast ganz verschwindet.«

Von sonstigen hervorragenden und bekannten Statuen der Athena (Clarac hat gegen hundert abbilden lassen) mögen folgende genannt werden: die kolossale in Kassel (abgeb. Bouillon I, 24), besonders belobt wegen ausgezeichneter Bildung des Gewandes und der Ägis; zwei in Dresden (Becker, Augusteum I, 14, 15); Pallas Giustiniani im Vatican, friedlich, mit der Schlange zur Seite, früher als Nachbildung der Parthenos des Phidias angesehen und hoch gepriesen, jetzt minder geschätzt (Friederichs, Bausteine I, N. 725); eine rätselhafte, ganz mit Schleier verhüllte in Villa Albani »das verschleierte Bild von Sais« (Clarac pl. 457, 903); die Athena Ludovisi des Antiochos (Mon. Inst. III, 27) von altertümlichem Typus; die farnesische in Neapel (Braun, Vorsch. zur Kunstmyth. Taf. 64), in majestätischer Haltung, »die geistvolle Nachbildung eines sehr berühmten Originals«; die auf dem Capitol (ebdas. Taf. 62) in ruhiger Haltung und von hoher strenger Schönheit. Über das Athenabild auf der Gemme des Aspasios s. »Steinschneidekunst«.



170 Kopf derselben Athena. (Zu Seite 215.)

Eine Klassifikation der Athenabilder nach dem Prinzip der Gewandung ist angedeutet bei Müller, Archäol. § 370, die Durchführung versucht in der Abhandlung von Bernouilli über die Minervenstatuen, Basel 1867. Auch die Gruppierung nach Prädikaten und Attributen unterliegt einigen Schwierigkeiten, da das Verhältnis beider Merkmale, abgesehen davon, dafs die Extremitäten der Bilder mit dem Beiwerk sehr oft zerstört sind, vielfältig unsicher ist. Im allgemeinen wird die streitbare Kriegerin durch vollständige Bewaffnung und ausschreitende Stellung, durch erhobenen Schild, namentlich aber durch die Bekleidung mit dorischem Chiton mit dem Überschlag (Hemidiploidion), aber ohne Mantel, leicht erkannt; z. B. zwei Dresdener Statuen (bei Clarac pl. 464, 866, 868), die Minerve au collier im Louvre (ebdas. 319, 846), eine sehr bewegte im Vatican (ebdas. 463, 865 = Braun, Vorsch. z. Kunstmyth. 68), eine herculanensische Bronzestatue, welche die Ägis als Schild gebraucht (Braun 67 = Wieseler I, 37). Athena Kranaia ἐσκευασμένη ὡς ἐς μάχην, deren Schild dem der Parthenos des Phidias nachgebildet war, bei Paus. X, 34, 4. Auf Gemmen und Münzen findet sie sich mit Schlangen angreifend und blitzschleudernd (Millin, G. M. 37, 136). Als siegreiche trägt sie die Nike auf der Hand, wie die Parthenos des Phidias und auf der Münze Millin, G. M. 36, 135; auf Vasenbildern fliegt ihr Nike entgegen mit der Siegesbinde. Eine späte Abstraktion erscheint in der Friedenbringerin (νικηφόρος) ebdas. 37, 137, welche die umgekehrte Kriegsfackel auf dem Altare löscht. Weiteres s. »Nike«. — Der friedlichere Charakter, den wohl die meisten Tempelstatuen aufwiesen (vgl. Lucian. dom. 26), zeigt sich in der volleren Gewandung, indem ein Himation entweder nur um die Hüften geschlungen ist und die linke Schulter deckt (Athena Velletri) oder zugleich den ganzen linken Arm einhüllt, wie oben Abb. 168 u. Clarac Musée pl. 467, 879. Der niedergesetzte Schild, namentlich aber der (seltene) Mangel des Helms oder der Ägis (Mus. Chiar. I, 12 u. 14) ist an sich bezeichnend genug; ebenso wenn die Göttin den Helm in der Hand (Wieseler I, 42) hält oder er auf ihrem Schofse oder neben ihr steht (Schöne, Griech. Reliefs N. 91, 92), noch mehr wenn sie den Ölzweig trägt (Millin, G. M. 37, 138). Die Abstraktion der Rednerin auf dem Markte (ἀγοραία, Paus. III, 11, 8) erkennt man in einigen Statuen, namentlich der im Louvre bei Clarac Musée pl. 320, 871, welche die eine Hand auf die Hüfte aufstützt, die andre in demonstrierender Weise vorstreckt und dabei den Kopf mit eigenem Ausdruck neigt. Ein schönes Bild bei Braun, Ant. Marmorwerke Taf. I.

Die Athena ἀρχηγέτις, welche nach Schol. Arist. Av. 515 eine Eule auf der Hand trug, erkennt man in einer Statue, Münzen und kleinen Bronzen, s. Wieseler II, 219; v. Sacken, Wiener Bronzen

Taf. V, 4; auf Vasen Tischbein III, 33; Gerhard, Trinkschalen pl. 13, Mon. Inst. II, 34; vgl. Schöne, Griech. Reliefs N. 87.

Die Werkmeisterin Athena (Ἐργάνη), welche in Sparta einen Tempel hatte (Paus. III, 17, 4), ist in ihrer sichersten Darstellung auf dem Friese am Forum des Nerva als kolossales Reliefbild mit langem Ärmelchiton und sehr breitem Gürtel, dazu einem wallenden Mantel charakterisiert. Die Ägis fehlt; dagegen trägt sie den Helm und hebt den Schild mit der Linken; die rechte Hand mit etwaigem Attribute ist abgebrochen (Braun, Vorschule z. Kunstmyth. Taf 63). Als Ergane erklärt man auch eine von dem Widder getragene Athene mit der Eule auf der Hand, Gemme bei Wieseler II, 225; eine Erzstatuette im Münchener Antiquarium, deren Armhaltung die Spinnerin verrät, s. Lützow, Münchener Ant. Taf. 10, 3; Wiener Bronzen Taf. 9; obwohl kein litterarischer Beleg vorhanden zu sein scheint. Umgekehrt gibt Paus. VI, 26, 2 den Hahn als ihr Attribut an (wegen der Wachsamkeit?), der auf Kunstwerken noch nicht nachgewiesen ist. Eine strenge Charakteristik der Göttin für diese immerhin niedere Sphäre unkriegerischer Handarbeit hat, mit Ausnahme der Weglassung der Ägis, wohl nicht stattgehabt; Abbildung s. »Argonauten« S. 122.

Auf den Beinamen Hygieia als Heilgöttin, welcher Perikles bekanntlich ein ehernes Bild weihte (Plut. Per. 13; Plin. 22, 40; vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 264), bezieht man mehrere Darstellungen, wo Athena die sich an ihr emporringelnde Schlange aus der Schale tränkt, z. B. auf der barberinischen Kandelaberbasis, Braun, Vorsch. z. Kunstmyth. Taf. 69. Neuerdings hat Michaelis in Mitteil. arch. Inst. Athen I, 286 die schöne Kasseler Statue auf diesen Typus zurückgeführt.

Die Kinderpflegerin Athena ist mit dem Mythus des Erichthonios verflochten; s. »Erichthonios«.

Als Erfinderin der Schreibkunst sehen wir Athena voll gerüstet auf zwei Vasenbildern in das Diptychon mit dem Griffel etwas einzeichnend, gegenüber einem erstaunten Mann (Palamedes?), Elite céramogr. I, 77; Mon. Inst. I, 26, 6.

Die musikalische Athena (μουσική auf attischen Inschriften) gab Anlafs zur Benennung der Statue des Demetrios (aus bester Zeit, Brunn, Künstlergesch. I, 256), an welcher nach Plin. 34, 76 »die Schlangen des Gorgoneion beim Anschlage der Zither mit Getön wiederhallten«, was unklar bleibt. Vor Dionysos steht sie in voller Rüstung Zither spielend, bei Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 37. Über ihre Verachtung der Flöte s. »Myron«. Mit Apollon und den Musen vereint finden wir sie erst bei den Römern, Mus. Pio-Clem. IV, 14.

Das hauptsächlichste Attribut der Athena in der Kunst ist die Ägis, nach Starks genauer Beschreibung »eine weiche, zottige, der Ziege entnommene oder mehr schuppenartig gebildete, auf eine Schlange oder ein schlangenartiges Ungeheuer zurückgeführte Tierhaut, ausgestattet meist mit einem Troddelrand züngelnd sich erhebender Schlangen und dem starren, metallenen kleinen Brustschild eines Gorgonenkopfes, als Waffe, aber nicht zum Schlagen oder Stofsen, wohl aber zum Schrecken durch Bewegung geeignet, ein altertümlicher Panzer oder Lederwams, Lederrock (αἰγίς wird mit *lorica* zusammengestellt von Servius ad Verg. Aen. VIII, 435; die Lakedämonier nannten αἰγίς. den θώραξ nach Hesych. s. v.), auch die Stelle der Chlamys vertretend, seltener als Schild aufgefafst; sie weist auf Wolkendunkel und heftige Luftbewegung.« Während sie bei Homer Eigentum des Zeus ist, wird sie später und namentlich auf Kunstwerken diesem selten, fast regelmäfsig aber der Athena zugeteilt. Herodot (IV, 189) will dies von der Tracht libyscher Frauen herleiten, welche um ihre Kleidung Ziegenfelle mit Troddeln (θύσανοι) warfen. Das in älteren Kunstdarstellungen grofse und breite Fell, welches meist die ganze Brust nebst der linken Seite deckt und auch über den Rücken herabhängt, wird häufig ringsum mit einem Kranze sich ringelnder Schlangen umgeben, welche als Franzen und Troddeln fungieren, insbesondere bei Palladien; später fällt dies weg und der Ledermantel schrumpft immer mehr zu einem Brustschilde mit zierlich kleinem Gorgonenhaupte zusammen. Bei der Bekämpfung des Enkelados wird die Ägis häufig über den linken Arm hängend als Schild benutzt; bisweilen trägt die Göttin den kleinen Erichthonios darin. Stark, Sächs. Ber. 1864, 196 ff.

Unter den die Göttin betreffenden Mythen ist ein vorzugsweise in der älteren Kunst beliebter Stoff die Geburt der Athena aus dem Haupte des Zeus, vielleicht zunächst nur auf einem sprachlichen Mifsverständnisse (wie so manches im Märchen) des uralt indogermanischen Mythus beruhend, indem ursprünglich Athena auf dem Gipfel des Götterberges unter Donner und Blitz als der klare, entwölkte Himmel erschien (Hymn. Apoll. Pyth. 131 ἐν κορυφῇ mit den Handschriften zu lesen, vgl. Bergk, Jahns Jahrbb. 1860, 302), dann aber in der Volksvorstellung nach lokaler Willkür allmählich anthropomorphisch ausgeschmückt. (Man bemerke namentlich die Schwankung in der Wahl der Geburtshelfer.) Auf einer ganzen Anzahl von älteren Vasenbildern finden wir den Moment der Geburt selbst dargestellt, sowie wahrscheinlich auch auf einem Gemälde des Kleanthes (Strab. 343; Athen. 346) und in einer Gruppe auf der Akropolis Athens (Paus. I, 24, 2: Ἀθηνᾶ τε ἐστὶν ἀνιοῦσα ἐκ τῆς κεφαλῆς τοῦ Διός). Dichterische Beschreibung des Aktes im Hymn. Hom. XXVIII, malerische von Philostr. imag. II, 27.

Wir bringen als Beispiel zur Anschauung ein sehr altes schwarzfiguriges Vasenbild (Abb. 171, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 1) mit steifer Zeichnung, deren Umrisse an geometrische Figuren gemahnen. Zeus sitzt auf einem Thron, dem hinten anstatt der Lehne ein Löwenkopf zum Abschlufs, eine geflügelte Sphinx als Unterstütze dient. Seine Kleidung besteht in einem ziemlich engen Chiton und übergehängter Chlamys; in der Rechten hält er den Blitz, die Linke gestikuliert zu seiner Rede. Aus seinem unbedeckten Haupte springt Athena soeben hervor, mit Schild und Speer bewaffnet, anderwärts auch mit dem Helm (Schol. Apoll. Rhod. IV, 1310 πρῶτος Στησίχορος ἔφη σὺν ὅπλοις ἐκ τῆς τοῦ Διός κεφαλῆς ἀναπηδῆσαι τὴν Ἀθηνᾶν). Vor Zeus steht Eileithyia mit der für sie charakteristischen Handbewegung (vgl. Münze von Aigion, Wieseler, Alte Denkm. II, 729) des Lösens, Entbindens. Hinter ihr steht Ares gerüstet und mit dem Gorgonenschilde (s. »Medusa«). Auf der andern Seite finden wir Apollon, der das frohe Ereignis mit seinem Zitherspiel begleitet, und den fast regelmäfsig anwesenden Hermes, kenntlich an Flügelstiefeln, Chlamys und Kappe. Auffallend ist die Abwesenheit des Hephästos, der schon bei Pindar (Ol. 7, 35 Ἁφαίστου τέχναισιν) durch den Hammerschlag die Geburt fördert, jedoch trotzdem nicht selten fehlt (bei Hom. E 880 αὐτὸς ἐγείναο παῖδ' ἀίδηλον, d. h. allein, ohne fremde Hilfe) oder durch Hermes (wie im Tempel der Chalkioikos auf einem alten Bildwerke, Paus. III, 17, 3 nach Philodemos Zeugnis: καὶ τῶν ἀρχαίων τινὲς δημιουργῶν τοῦτον [τὸν Ἑρμῆν] παρέρποντα τῷ Διῒ ποιοῦσι πέλεκυν ἔχοντα καθάπερ ἐν τῷ τῆς Χαλκιοίκου) oder durch Prometheus (Apollod. I, 3, 6) ersetzt wird. In jüngeren Bildern finden sich gröfsere Götterversammlungen: Artemis und Nike, auch Hera und Poseidon, ja selbst Herakles kommt vor. Daneben wird sowohl der Moment vor der Geburt dargestellt, wie auch nach derselben, wo Athena schon auf des Vaters Schofs sitzt. Nachweisungen und Abbildungen bei Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 3—20; Elite céramogr. I, 54—66.



171 Geburt der Athena.

Von der Komposition des Phidias, welcher im östlichen Giebelfelde des Parthenon die Geburt der Athena darstellte (Paus. I, 24, 5 sagt nur dies: ἐς δὲ τὸν ναὸν ἐσιοῦσιν, ὁπόσα ἐν τοῖς καλουμένοις ἀετοῖς κεῖται, πάντα ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσιν), sind nur Bruchstücke der seitlichen Figurengruppen (und vielleicht der Torso des Hephästos) übrig geblieben, über welche unter »Parthenon« gehandelt wird. Über die Vorstellung des Hauptaktes in der Mitte sind die verschiedensten Vermutungen aufgestellt, auch zahlreiche Rekonstruktionsversuche von Archäologen und Künstlern gemacht worden, welche

R. Schneider in Abhandl. des Wiener archäol. epigr. Seminars 1880, I bespricht. Ein in Madrid gefundener Marmorcylinder, römisches Puteal, besser runder Altar genannt, enthält ein ziemlich hohes Relief (Abb. 172, nach Schneider a. a. O. Taf. I, 1), und zeigt rund umlaufend in 0,62 m hohen Figuren eine wenigstens zum Teil hierher bezügliche Darstellung. Den Mittelpunkt der Gruppe links bildet der thronende Zeus, im Profil nach rechts gewandt; er hat das Himation um den Unterleib und den linken Oberarm geschlagen und hält in der erhobenen Linken das Scepter, in der gesenkten Rechten den Blitz. Er schaut die Athena an, welche mit umgewendetem Gesichte von ihm fortzueilen im Begriff steht, während ihr die geflügelte Nike den Siegeskranz entgegenträgt. Athena ist mit dem langen, übergeschlagenen und gegürteten Chiton bekleidet; gerüstet mit dem niedrigen attischen Helme, der Ägis und dem grofsen ovalen Schilde. Nike trägt einen ärmellosen, umgeschlagenen und geschlitzten Chiton, aus dessen unterem Schlitz die nackten Beine bei der Flugbewegung sichtbar werden. Hinter Zeus' Throne eilt ein nackter Jüngling mit kurzgeschornem Haar, die Chlamys um den linken Arm gewickelt, worin er ein zweischneidiges Beil trägt, voll Erstaunen und Schrecken davon: Hephästos oder (wegen seiner Bartlosigkeit und jugendlichen Gestalt, nach Schneider) Prometheus, welcher bei Apollod. I, 3, 6 wahrscheinlich nach athenischer Sage als Geburtshelfer erscheint. Ihm sind die drei Frauen zugewandt, welche auf der rechten Seite der Abbildung die Fortsetzung des Reliefs bilden; die drei schicksalspinnenden Moiren. Diese Deutung wird aufser Zweifel gesetzt durch eine genaue, besser erhaltene Replik derselben, jetzt in Schlofs Tegel, welche in Rom selbst gefunden ist (Abbildung Wieseler, Alte Denkm. II, 922, besser bei Schneider a. a. O. Taf. I, 4). Die auf dem Felsen sitzende Klotho spinnt den Lebensfaden, die mittlere, Lachesis, zieht mit abgewandtem Gesichte aus einem Bündel von drei Lostäfelchen eins heraus, die letzte Atropos (deren Attribute auf beiden Reliefs beschädigt sind) »führte wahrscheinlich den Griffel in der einen Hand und ritzte auf einem Täfelchen, das sie in der linken hielt, den von ihren Schwestern verkündeten Schicksalsspruch ein«. Obwohl nun diese ganze Symbolisierung, insbesondere das spezifisch italische Los-Ziehen, die Zusammenstellung des Reliefs (welche auch dem Gedanken nach ziemlich ungeschickt ist) in römische Zeit verweist, so wird doch die linkerseits dargestellte Geburt der Athena schwerlich erst spät erfunden sein. Eine Wiederholung der Gruppe, bestehend aus den Figuren des Zeus und des Hephästos-Prometheus, ist ebenfalls aus Rom nach Tegel gekommen und schon von Winckelmann, Mon. ined. II und zwar auch auf den der Geburt vorausgehenden Moment gedeutet worden. Dazu kommt,



172 Geburt der Athena und drei Parzen.



173 Athena einen Giganten niederstoßend. (Zu Seite 221.)

dafs die bewegt ausschreitende Athena ganz so auf athenischen Kupfermünzen der Kaiserzeit und auf einer in Athen befindlichen Marmorvase (Arch. Ztg. 1874 Taf. 8) in derselben Stellung erscheint, welche wenig variiert in Statuen, Reliefs und Münzen wiederkehrt. Hiernach hält Schneider sich berechtigt, in den Figuren der linken Seite des Madrider Reliefs das allgemeine Motiv der Mittelgruppe des Westgiebels des Parthenon wiedergefunden und damit die Art und Weise festgestellt zu haben, in welcher Phidias die barocke Auffassung der alten Vasenmaler vermieden und an ihre Stelle den erhabenen Gedanken einer bei ihrer Geburt vom Siege gekrönten Gottheit gesetzt hatte. (Diese Schlufsfolgerung hält Brunn aus Gründen des Stiles der Figuren für unzulässig; nach mündlicher Mitteilung.)

Den Kampf gegen die Giganten (über deren Gestalt s. ›Giganten‹) finden wir in älterer Zeit auf Metopen von Selinus und an dem Peplos der archaisierenden Dresdener Statue (s. ›Bildhauerkunst, archaische‹), ferner auf vielen Vasenbildern. Auf den Skulpturen packt die Göttin den schon in die Knie gesunkenen Gegner gewöhnlich mit der linken Hand, während sie ihm mit dem Schwerte den Todesstofs versetzt. Auf den Vasen dagegen rennt sie ihn mit der Lanze nieder. So auf der schwarzfigurigen Amphora (Abb. 173, nach Elite céramogr. I, 8), welche eine vorzüglich schöne Gruppierung darbietet. Der vollständig als Hoplit gerüstete Gigant trägt auf dem Schilde das häufige Abzeichen der drei laufenden Beine (in der Münzkunde *triquetra* genannt und irrig auf Sicilien bezogen) und wird als Enkelados durch die Inschrift bezeichnet, wie öfters (selten Pallas), welchem sie aber entgegen der schriftlichen Überlieferung (Paus. VIII, 47, 1) nicht zu Wagen, sondern zu Fufs entgegengetreten ist, und zwar gerüstet mit Helm, Schlangenägis und Lanze. ›In den Lüften kämpft zugleich die Eule gegen einen Falken‹, erklärte man früher; nach Wieseler (zu II, 229) wird aber die ruhig sitzende Eule besser nur als Attribut der Athena gefafst, der Vogel aber als Sieg für sie oder Unglück für den Giganten bedeutend.

Der friedlichere Streit mit Poseidon über die Herrschaft in Attika, welcher am Westgiebel des Parthenon (s. Art.) und auf einem andern gröfseren Weihgeschenke auf der Akropolis (Paus. I, 24, 3) dargestellt war, findet sich nur auf einigen Münzen (Wieseler, zu II, 234) und geschnittenen Steinen. Ein älteres Vasenbild Elite céramogr. I, 78 zeigt die beiden Gottheiten freundlich einander gegenüberstehend.

Übrigens kommt Athena in vielen andern Mythen als Nebenperson oder mithandelnd vor, namentlich bei dem von ihr beschützten Herakles, im Parisurteil, bei Marsyas u. a. m. [Bm]

Athenodoros s. Agesandros.

Athleten. Das Wort ἀθλητής, welches ursprünglich jeden Teilnehmer an öffentlichen Wettkämpfen, ohne Rücksicht auf die Art derselben, bezeichnet, ist schon früh auf die gymnastischen Kampfspiele allein beschränkt worden; der Begriff unterscheidet sich durch diese Einschränkung von dem allgemeinen ἀγωνιστής, womit jeder Teilnehmer an einem Agon überhaupt bezeichnet wird (Pollux III, 143). Die Anwendung des Wortes erlitt aber mit der Zeit noch eine weitere Einschränkung, welche in direktem Zusammenhang steht mit den Veränderungen, welche die gymnastische Agonistik selbst im Laufe der Jahrhunderte erfuhr (vgl. ›Gymnastik‹). Die steigende Bedeutung der grofsen nationalen Festspiele, wodurch der Ruhm des Sieges in diesen Spielen eine immer mehr erstrebte und vielbeneidete Ehre wurde, brachte es mit sich, dafs zahlreiche Jünglinge und Männer sich durch eifrige Übungen in den Hauptkampfarten längere Zeit vorher schon auf den Wettkampf vorbereiteten und ihrer möglichst harmonischen gymnastischen Ausbildung einen grofsen Teil ihrer Mufse widmeten. Dies führte je mehr und mehr dazu, dafs viele aus dieser gymnastischen Thätigkeit und der Teilnahme an den Spielen geradezu eine Lebensaufgabe, einen Beruf machten; und indem sie, oft schon von früher Jugend an, ihre ganze Lebensweise nach diesem Gesichtspunkt regelten, nichts andres trieben, als eben jene bei den Kampfspielen vertretenen gymnastischen Übungen, brachten sie es natürlich auf eine verhältnismäfsig weit höhere Stufe kunstmäfsiger Gymnastik als solche, welche nur nebenbei, zur Unterhaltung und zur Kräftigung des Körpers, derartige Übungen vornahmen Diese berufsmäfsigen Turner, welche von Festspiel zu Festspiel zogen, überall durch ihre Kunstfertigkeit sich Ruhm, Ehren und auch materielle Vorteile aller Art erwarben, sind die eigentlichen Athleten: bewundert von der Menge, welche sich durch ihre Kraft- und Gewandtheitsproben blenden liefs, von verständigen Männern aber als ein bedenklicher Krebsschaden betrachtet, weil die Kriegstüchtigkeit, die Beschäftigung mit edleren geistigen Interessen, unter dieser rein auf Ausbildung bestimmter körperlicher Fertigkeiten gerichteten, berufsmäfsigen und daher banausischen Gymnastik litt. So kam es, dafs trotz all der äufseren Ehren, welche den Athleten zu Teil wurden, doch ein gewisser Makel an dem Stande haftete, und wesentlich Leute aus niederem Stande und ohne geistige Bildung sich zu Athleten ausbildeten (vgl. Eurip. bei Ath. X, p. 413C).

Der Unterricht der Athleten lag wesentlich in der Hand eines Fachlehrers, welcher γυμναστής hiefs und sich ursprünglich vom Turnlehrer der Knaben, παιδοτρίβης, unterscheidet, ein Unterschied, der sich

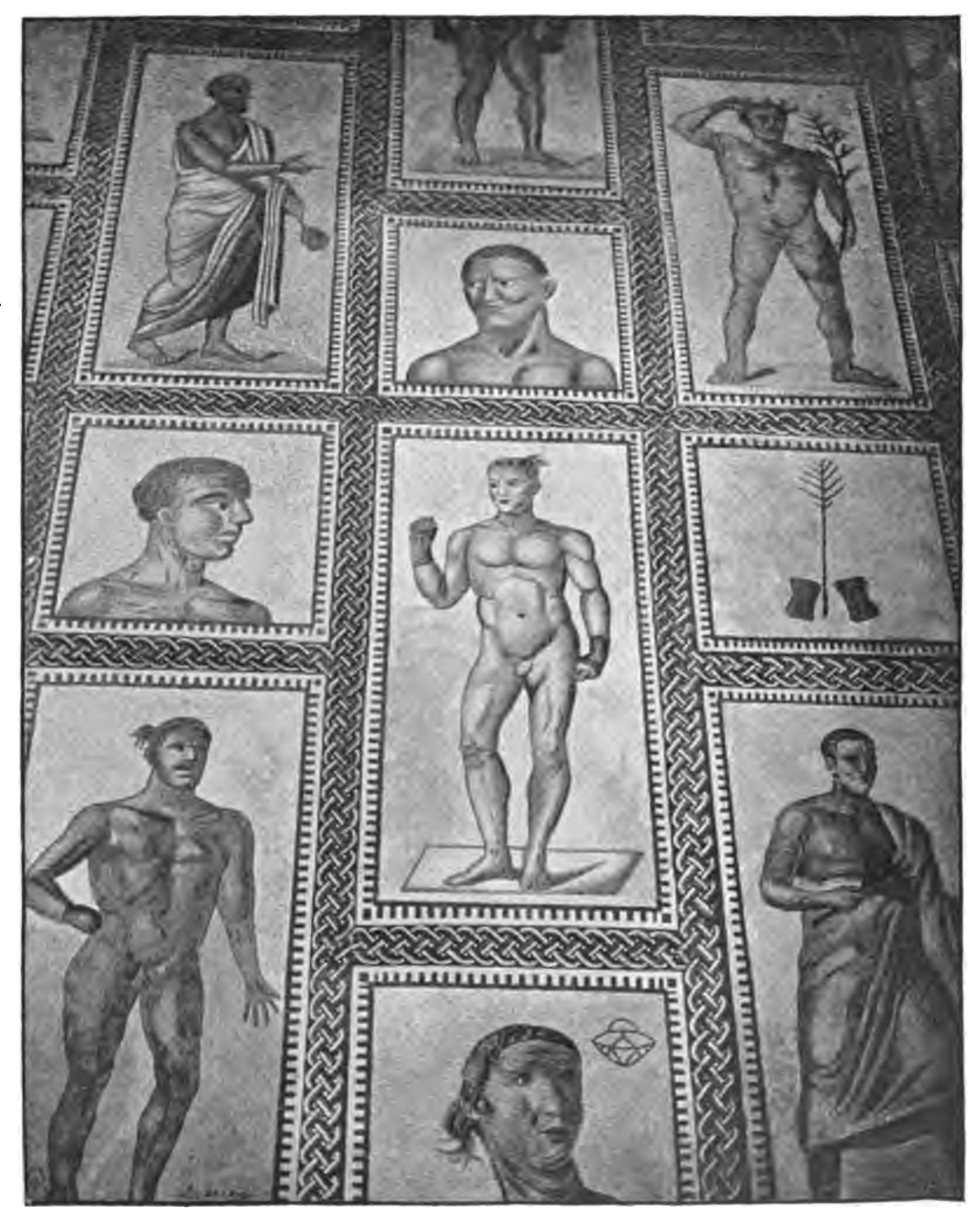


freilich mit der Zeit mehr und mehr verwischte. Daneben hat auch der kunstmäfsige Einreiber, der ἀλείπτης, seinen Anteil am Unterricht, obgleich dessen Hauptbedeutung mehr mit der diätetischen Ausbildung des Athleten zusammenhängt. Die Übungen, welche im Gymnasion (s. »Gymnasion«) stattfanden, hatten zwar zu ihrer Grundlage dieselben turnerischen Kampfweisen, welche überhaupt zur alten Gymnastik und Palästrik gehören, wurden aber selbstverständlich in viel strengerer und schärferer Weise betrieben, als es beim gewöhnlichen Turnunterricht der Fall zu sein pflegte, indem namentlich auf kunstmäfsige Erhöhung der Muskelkraft und auf Erzielung möglichst hoher Ausdauer im Ertragen derartiger körperlicher Anstrengungen Bedacht genommen wurde. Es fand daher auch, ähnlich wie heutzutage bei den Jockeys, eine Art Trainierung der für die Kampfspiele sich vorbereitenden Athleten statt, welche namentlich in einer ganz bestimmten Diät sich äufserte; die Athleten genossen vornehmlich trockene, feste Substanzen, besonders viel Fleisch und Brot, beides aber getrennt; Wein nur wenig, manche Speisen waren ihnen ganz verboten. Der ἀλείπτης, der in seiner ärztlichen Eigenschaft wohl auch den Namen ἰατραλείπτης führte, wachte über genaueste Ausführung dieser Diät, welche im allgemeinen wohl auf den gleichen Grundsätzen beruhte, sonst aber einem jeden nach seiner Individualität und Körperkonstitution eigens vorgeschrieben werden mochte. Als besonders unangenehm galt die sog. Zwangsdiät, die ἀναγκοφαγία, welcher sich die Athleten namentlich in den letzten Monaten vor dem Kampfe unterwerfen mufsten: dieselbe bestand in einer methodischen Steigerung der Quantität der genossenen Speisen, welche schliefslich zu ganz abnorm grofsen Portionen führte (vgl. z. B. Arist. Eth. Nicom. II, 5 p. 1106 b, 1). Dadurch erreichte der Athlet allerdings eine sehr beträchtliche Muskelkraft und ein aufserordentlich bedeutendes körperliches Gewicht, welches bei manchen Kämpfen von Einflufs war; aber selbstverständlich brachte diese Lebensweise und die dadurch hervorgerufene Körperfülle auch die Gefahr eines Schlagflusses und anderer Krankheitsanfälle mit sich, weshalb auch die Athleten für alle andern körperlichen Anstrengungen als diejenigen, zu denen sie sich ausgebildet, als untauglich und namentlich als durchaus ungeeignet zum Ertragen der Strapazen und Entbehrungen des Kriegsdienstes galten.

Die geringe Achtung, welche namentlich Leute von Bildung und die Schriftsteller, zumal die Philosophen, dem Stand und der Thätigkeit der Athleten zollten, wurde für diese aufgewogen durch die oft ganz mafslose Bewunderung der Menge, die grofsen Ehren, welche ihnen von vielen Seiten gespendet wurden, und die damit in der Regel verbundenen pekuniären Vorteile. Denn diejenigen, welche in den nationalen, namentlich in den olympischen Spielen den Sieg davongetragen hatten, galten als der Stolz und die Ehre ihrer Vaterstadt, in welche sie einen feierlichen Einzug hielten, freudig begrüfst von der gesamten Bürgerschaft; Festmahle, Siegeshymnen verherrlichten ihre Rückkehr; Geldgeschenke, Speisung im Prytaneion, die Ehre der Proedrie u. dergl. m. sicherten ihre Existenz auch für die Folgezeit, und noch den späten Geschlechtern verkündigte die im Hain der Altis zu Olympia aufgestellte Statue Namen, Geschlecht und Heimat des glücklichen Siegers.

In Rom fand die Athletik erst spät von Griechenland her Eingang. Zwar fallen die ersten in Rom gesehenen Athletenkämpfe schon um das Jahr 186 v. Chr., wo M. Fulvius Nobilior solche mit griechischen Athleten veranstaltete; aber dieser Vorgang blieb zunächst noch ohne Nachfolge; und auch in den letzten Zeiten der Republik, wo derartige Kämpfe sich häufiger wiederholten, konnte das römische Publikum denselben noch keinen rechten Geschmack abgewinnen. Die Vorliebe dafür begann erst in der Kaiserzeit, als man Athletenkämpfe zum Bestandteil regelmäfsig wiederkehrender Festspiele machte: so bei den von Augustus gestifteten aktischen Spielen in Nikopolis und bei den Spielen, welche der römische Senat in Rom selbst seit dem Jahre 28 v. Chr. alle vier Jahre während der Regierung des Augustus veranstaltete. Die Beliebtheit, in welche die athletischen Kämpfe dadurch mehr und mehr kamen, wurde noch gesteigert durch die Förderung, welche dieselben durch Nero und Domitian erfuhren, von denen jener die gymnischen Kämpfe zu einem Bestandteile der von ihm gestifteten, aber freilich mit seinem Tode auch wieder eingehenden Neroneen machte, während letzterer die berühmten kapitolinischen Agone, welche für den Westen die Bedeutung der olympischen Spiele ersetzen sollten, einführte, bei denen die Athletik ebenfalls eine wichtige Rolle spielte. Erst von da ab kann man die Athletik als in Italien eingebürgert betrachten. Der echte Römersinn von alter Art hat sich freilich niemals mit diesen Kämpfen befreunden können. Es war weniger die Kampfart an sich, welche bei ihm Abneigung erweckte; vielmehr waren Faustkämpfe in Italien schon lange heimisch und öffentliche Faustkämpfe beim grofsen Publikum von jeher gerne gesehen. Aber beim Römer erregte zunächst schon die beim griechischen Gymnasten unerläfsliche Nacktheit Schicklichkeitsbedenken; sodann aber bewirkte die Unbrauchbarkeit der athletisch Geübten für den Kriegsdienst, das nach Ansicht der Römer von altem Schrot und Korn müfsiggängerische Herumtreiben in Ringschulen und Turnplätzen, ernstliches Mifstrauen gegen alle solche turnerische Bestrebungen,

um so mehr, wenn sie berufsmäfsig ausgeübt wurden, wie das bei der Athletik, als die Römer sie kennen lernten, der Fall war. Diese Opposition dauerte ausnahmsweise zu diesem Gewerbe hergaben. Das hinderte freilich nicht, dafs vornehme Leute und selbst Damen, das Beispiel der Kaiser, zumal des



174 Athleten. Mosaik aus den Thermen des Caracalla. (Zu Seite 224.)

auch unter den Kaisern noch fort; und damit hängt es denn auch zusammen, dafs auch später noch die Athleten der bei weitem gröfseren Mehrzahl nach Griechen waren, und römische Bürger sich nur ganz Nero und Domitian, nachäffend, für die Athleten und ihre Kunst enthusiasmiert waren und sogar selbst an den mannigfaltigen gymnastischen Übungen teilnahmen, wenn auch in der Regel nur als Dilettanten

und ohne in öffentlichen Kämpfen mit den errungenen Fertigkeiten zu prunken. Auch waren die Ehren, welche berühmte Athleten genossen, in der römischen Kaiserzeit nicht nur nicht geringer, als in Griechenland, sondern vielfach noch bedeutender; die Athleten unterschieden sich hierdurch wesentlich von dem immer als ehrlos geltenden Stande der Gladiatoren oder selbst der Schauspieler. Nichts kann deutlicher die wichtige Rolle, welche jene gemästeten Klopffechter im Leben der vornehmen Gesellschaft des kaiserlichen Roms im 3. Jahrhundert spielten, uns vor Augen bringen, als das heut im Lateran befindliche grofse Mosaik der Caracalla-Thermen in Rom, wo die berühmtesten Athleten der damaligen Zeit naturgetreu porträtiert sind, mit all der abschreckenden Häfslichkeit, welche diese plumpen Gesellen mit ihren aufgedunsenen, nichts als tierisch-stumpfe Rohheit verratenden Gesichtern zur Schau tragen. Eine Probe davon gibt hier Abb. 174 nach einer Photographie.

Litteratur: Hermann, Griech. Privataltertümer S. 341 ff. u. 466 f., wo die Spezialschriften angeführt sind; M. Planck, Artikel »Athletae« bei Pauly, Realencyklopädie 2. Aufl. I, 1992 ff.; E. Saglio, Artikel »Athleta« bei Daremberg, Dict. des antiquités I, 515 ff.; Friedländer, Darstellungen a. d. Sittengesch. Roms 5. Aufl. II, 433 ff. [Bl]

Atlas, der den Himmel tragende Titan. Man kann gespannt sein, wie sich Homer ihn vorstellte, von dem er sagt α 52: ὀλοόφρων, ὅστε θαλάσσης πάσης βένθεα οἶδεν, ἔχει δὲ τε κίονας αὐτὸς μακράς, αἳ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσιν, was unbedingt heifst: er hält oder trägt die Säulen, das Gebälk, welches den Himmel gewissermafsen als Oberstock von der Erde trennt und ihn hindert, auf sie herabzustürzen. Der Meeresdämon, den die ersten der angeführten Worte deutlich bezeichnen, ist aber zu diesem Geschäft des »Trägers« (Ἄτλας = ἀτάλαντος, intensiv, fast identisch mit Τάνταλος, der auch den Himmel zu tragen scheint) gekommen, weil für den Griechen das Himmelsgewölbe auf dem Meere selber ruht, welches überall im Lande und an der Küste als letzter Horizont gedacht werden mufste, wobei die Säulen nur ein vermittelnder Ausdruck sind, der eigentlich den Träger überflüssig erscheinen läfst. Geographische Reflexion mischt sich hier mit der Volksvorstellung unvollkommen, während nach letzterer (die Hesiod Th. 58 am schlichtesten wiedergibt: Ἄτλας δ' οὐρανὸν εὐρὺν ἔχει κρατερῆς ὑπ' ἀνάγκης) das Gewölbe einfach auf des Riesen Haupt lastet. Der Homerische Notbehelf der Säulen wurde von jüngeren Dichtern ohne Rücksicht auf Vorstellbarkeit weitergebildet, bis allmählich philosophische Spekulation, vielleicht auch Mifsverständnis des Homer, dahin führte, dem Atlas aufser dem Himmel auch noch die Erde aufzubürden, also das Universum, dessen Kugelform dabei für die Versinnlichung des Aktes förderlich war. (Zum Teil abweichende Ansichten bei Welcker, Griech. Götterl. I, 746; Gerhard, Ges. Abhandl. I, 37.) Ein direktes Zeugnis über die älteste Kunstbildung, am Kasten des Kypselos bei Paus. V, 18, 1 Ἄτλας δὲ ἐπὶ μὲν τῶν ὤμων κατὰ τὰ λεγόμενα οὐρανόν τε ἀνέχει καὶ γῆν (vgl. V, 11, 2) läfst sich bei unbefangener Prüfung wohl nur so verstehen, dafs Pausanias die gewöhnliche Darstellung unserer Vasen und Spiegel sah, wo Atlas mit Kopf und Händen oder mit den Schultern ein Kugelsegment stützt, vielleicht so, wie die nach ihm benannten Riesen ein Tempelgebälk. Weiteres darüber s. »Hesperiden«. Die in Olympia gefundene Metope des Zeustempels, welche Paus. V, 10, 2 mit einem Worte ungenau erwähnt (Ἡρακλῆς-Ἄτλαντος τὸ φόρημα ἐκδέχεσθαι μέλλων), zeigt Herakles in Profilstellung nackt mit vorgeneigtem Kopfe, auf welchem ein zusammengelegtes Polster liegt, daneben den rechten Arm parallel erhoben, um mit der Hand die Himmelslast zu stützen. Von letzterer aber erblickt der Beschauer nichts; das vorspringende Tempelgebälk selbst tritt an ihre Stelle. Hinter ihm steht langbekleidet im ärmellosen Doppelchiton eine Hesperide, in Erstaunen die Rechte erhebend; vor den Helden aber tritt Atlas, bärtig und nackt, hin, in der Hand drei Äpfel ihm darreichend. In dem Polster (σπεῖρα), welches Herakles als Unterlage der Last auf dem Kopfe trägt, liegt übrigens der Beweis, dafs der Künstler nicht an den skurrilen Scherz bei Apollod. II, 5, 11, 11 (der auch eher der Komödie oder dem Satyrspiel, als dem ernsten Epos zu entstammen scheint) gedacht haben kann, allerdings aber die Aufnahme der Himmelslast für kurze Zeit als die eigentliche Kraftleistung des Helden angesehen hat. Als volle Himmelskugel erscheint die Last des Atlas erst in der durch die darauf gebildeten Zodiakalzeichen berühmten Farnesischen Statue in Neapel (Abb. 175, nach Photographie), deren vortreffliche Erhaltung fast einzig dasteht. Die Mühsal des Riesen ist ebenso schön ausgedrückt, wie der nur auf der linken Schulter aufliegende Mantel zusammen mit der Körperstellung zum architektonischen Aufbau der Gruppe geschickt benutzt ist. — In Auffassung etwas verschieden ist die restaurierte Statue in Villa Albani (Abbildung Wieseler, Alte Denkm. II, 823), welche auf Schultern und Händen eine grofse Scheibe in Diskusform hebt, von der noch die Bilder der Jungfrau und der Wage, dazwischen Phosphoros und Hesperos, jener mit erhobener, dieser mit gesenkter Fackel, in flatternder Chlamys schwebend, erhalten sind. Atlas trägt auf einem Vasenbilde das Kugelsegment des Himmels, mit Zodiakalband und Sternen; ihm gegenüber eine Sphinx auf niederer Säule, welche mit ihm astronomisches Gespräch zu pflegen scheint; Wieseler II, 824.

Ein sehr altertümliches Vasenbild ebdas. 825 zeigt ihn in gleicher Haltung, hinter ihm eine Schlange, vor ihm Prometheus an eine Säule gefesselt, dem ein Adler die Leber aushackt. — Die Vorstellung einer Gemme, wo Atlas neben dem sitzenden Herakles in gleicher Stellung eine sichelförmige Wölbung über dem Haupte hält (Wieseler a. a. O. 826), kann als einzelnstehende Seltsamkeit nichts gegen die Mehrzahl der Monumente beweisen. [Bm]

Attis. Zu dem ursprünglich phrygischen, ungriechischen Kultus der grofsen Göttermutter, über welche unter »Kybele« weiter gehandelt wird, gehört der Mythus von Attis oder Atys, dessen verhältnismäfsig frühe Aneignung durch die Griechen durch die schöne Legende bei Herodot I, 35—45 bezeugt wird (s. darüber Baumeister, De Atye et Adrasto Lips. 1860), der aber erst in der späteren Römerzeit zu einem ebenso mystisch dunklen, wie weitverbreiteten Götterdienste Anlafs gab. Indem wir die von Pausanias VII, 17 und Arnobius adv. nat. V, 5 variierte Erzählung als bekannt voraussetzen und in Betreff der physischen Deutung des Mythus nur auf die Parallele mit Adonis hinweisen (die Fabel vom geplatz ten Baume ist beiden gemein, Apollod. III, 14, 4, 3), müssen wir gestehen, dafs die spätere Ausbildung der Beziehungen auf Menschenschicksal in den Geheimdiensten in ihrem Zusammenhange, sowie die Verwendung der Attisfigur auf zahlreichen Grabsteinen näherer Aufklärung noch harrt. Die Verstümmelung des Attis als Personifikation des Winters gefafst (sogar zwischen die Genien der anderen Jahreszeiten gestellt), seine Beziehung auf den Wechsel im Naturleben überhaupt, auf den Todesschlaf, aus welchem das Erwachen erhofft wird, ist eine der mancherlei symbolisch ausgedrückten Ahnungen des absterbenden Heidentumes, welche uns nur in ausdrucksvollen Bildnissen überliefert vorliegen.



175 Atlas. (Zu Seite 224.)

Als ausgebildetes Muster des gewöhnlichen Typus stellen wir voran die Pariser Statue (Abb. 176, nach Clarac Musée pl. 396 C, 664 J), welche den in wilder Verzückung tanzenden Attis als Vorbild seiner eigenen Priester darstellt. Er steht auf den Zehenspitzen mit begeistert emporgerichtetem Haupte und wirbelt sich in fliegender Bewegung (wie heute noch die tanzenden Derwische des Orients) um sich selbst, wobei sein Gewand scheinbar zufällig, doch mit geschickter Motivierung des Künstlers, am Bauche auseinander flatternd die abnorme Körperbildung des weibischen Eunuchen zeigt. Die Formen des ganzen Körpers sind voll und mit Fettlagen erhöht, so dafs sie unter der eigentümlich geschlitzten und wieder geknöpften asiatischen Hose, welche mit dem übrigen Gewande aus einem Stücke besteht, herausquellen zu wollen scheinen. Man wird gestehen müssen, dafs das Widerliche der ganzen Erscheinung von dem Künstler möglichst gemildert worden ist. Anderswo trägt Attis anstatt dieses Kostüms eine ganz kurze Jäger- und Hirtentracht, dazu aber fast regelmäfsig die phrygische Mütze, wie sie auch Paris und Ganymedes eigen ist. Diese Form ist stereotyp in den ruhigen Darstellungen, wo er als Folger und Priester der grofsen Göttin erscheint; insbesondere auch auf den Grabsteinen, die mehrfach in Deutschland gefunden sind, ferner auf kleinen Denkmälern, wie Thonlampen u. a. Vgl. Haackh, Verhandl. der Stuttgarter Philol.-Vers. 176 bis 186; Urlichs, Rhein. Jahrb. Heft 23, 49. Auf den Grabmälern bezeichnet ihn das Pedum oder der Bogen als Hirten oder Jäger, indem man ihn vielleicht mit Adonis oder Endymion näher vereinigen wollte. Noch auffallender ist ebendaselbst seine Verdoppelung, für welche Haackh a. a. O. Parallelen in den Dioskuren, der Romulussage u. a. findet.

Als eine bis jetzt noch einzige Ausnahme steht aber ein halblebensgrofser Kopf von Marmor da, welcher in dem grofsen Metroon von Ostia 1867 gefunden wurde und im Lateran bewahrt wird (Abb. 177, nach Mon. Inst. VIII, 60, 4). Ohne den Fundort

würde man nicht sogleich an Attis denken, da äufsere Kennzeichen fehlen. Das wallende Haupthaar könnte an den Alexander des Capitols, früher *Sol oriens* genannt (s. oben S. 40), erinnern, wenn nicht zugleich mit diesem Kopfe ein Sol mit sieben Strahlen gefunden wäre. Aber auch Attis ist ja als Sonnenjüngling zu denken in der Freudenzeit des Jahres und seines Festes; er braucht nicht immer winterlich verhüllt zu sein, wenngleich auch hier Melancholie und sehnsüchtiges Hinschwinden seine Signa-



177 Attis. (Zu Seite 225.)

tur ist. Die üppige Fülle des ihn umwallenden Haares aber ist auch mythisch begründet bei Arnobius adv. nat. V, 7, wo Zeus gewährt *ne corpus ejus putrescat, crescant ut comae semper, digitorum ut minimissimus vivat et perpetuo solus agitetur e motu.* (Eine von Zoega bass. I, 103 angeführte Inschrift besagt auch von einer Priesterin: *Attini comam inauravit,* woraus auf langes Haar als bedeutsame Eigenschaft zu schliefsen.) Dieser bisher übersehene Zug ist dem Künstler zum leitenden Motiv geworden. Sollte etwa auch in dem gewöhnlich als Hispania gedeuteten Kopfe bei Wieseler, Alte Denkm. II, 970, welchen der Herausgeber schon als einen Sonnengott ansprechen möchte, ein verklärter Attis stecken? Dafs der Kreis der Attisbildungen noch nicht vollständig bekannt ist, zeigt auch eine liegende Statue (Mon. Inst. IX, 8a, 2) von weichlichen Formen, das langgelockte Haupt mit einem Früchtekranz umzogen, darüber die phrygische Mütze, aus der vier Strahlen hervorstehen; in der Rechten Früchte und Ähren, das Pedum in der linken Hand, den Arm gestützt auf eine bärtige Büste (Zeus?). Hier scheint der Jahresgott dargestellt. [Bm]



176 Attis. (Zu Seite 225.)

Augustus nebst seiner Familie und seine Nachfolger bis zum Aussterben des Hauses mit Nero.

Die antiken Berichte über das Äufsere des Augustus wissen von seiner gewinnenden Erscheinung, der bis zum Alter die Anmut verblieben ist. Die grofse Ruhe der Mienen, die sich auch im Gespräch nicht verlor, die durchdringende Schärfe und der leuchtende Blick seiner hellen Augen gaben dem Gesichte seinen Ausdruck; hellblondes Haar, auf dessen Pflege er wenig Sorgfalt verwandte, zusammengewachsene Augenbrauen, eine stark gewölbte Nase vereinigten sich hiermit. Von Gestalt nicht grofs — nur wenig über fünf Fufs — war ihm eine gute Ebenmäfsigkeit der Glieder, welche ihn eher schlank erscheinen liefs. (Sueton. Octav 79: *Forma fuit eximia, et per omnis aetatis gradus venustissima; quamquam et omnis lenocinii negligens, et in capite comendo tam incuriosus, ut raptim compluribus simul tonsoribus operam daret ac modo tonderet modo raderet barbam, eoque ipso*

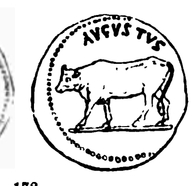
tempore aut legeret aliquid, aut etiam scriberet. Vultu erat, vel in sermone, vel tacitus, adeo tranquillo serenoque, ut quidam e primoribus Galliarum confessus sit inter suos, eo se inhibitum ac remollitum, quo minus, ut destinarat, in transitu Alpium per simulationem colloquii propius admissus, in praecipitium propelleret. Oculos habuit claros ac nitidos, quibus etiam existimari voluit inesse quiddam divini vigoris; gaudebatque, si quis sibi acrius intuenti, quasi ad fulgorem solis, vultum summitteret. — Capillum leniter inflexum et sufflavum, supercilia conjuncta, mediocres aures,



179 Augustus, jugendlich.

nasum et a summo eminentiorem, et ab imo deductiorem, colorem inter aquilum candidumque, staturam brevem (quam tamen Julius Marathus libertus, in memoria ejus, quinque pedum et dodrantis fuisse tradit), sed quae commoditate et aequitate membrorum occuleretur, ut nonnisi ex comparatione adstantis alicujus procerioris intelligi posset.

Aus den zahlreichen Münzbildern mit Augustus' Porträt, die je nach dem Prägort sehr verschieden ausfallen mufsten, ist hier ausgewählt eine Goldmünze (Abb. 178, nach Cohen, Description des monnaies frappées sous l'empire romain I[1], 49 N. 59 pl. IV) mit dem Kopf des jungen Cäsar im Profil; die treffliche Arbeit sticht scharf ab von den Münzstempeln auf den spätesten Denaren der Republik. Der Anfang des Prinzipats bezeichnet zugleich eine neue Kunstepoche in Rom, die man mit Recht eine höfische genannt hat. Um



178

Idealaufgaben handelt es sich darin weniger, zumeist um das Porträt, und gerade hierin zeigen auch die



180 Augustus, mit Bürgerkrone. (Zu Seite 228.)

Bildnisse des Augustus und der Augusteischen Zeit, wenigstens in den Marmorwerken, einen erheblichen Abstand von denjenigen aus der Zeit der nächstfolgenden Herrscher.

Unter den Bildnissen des Augustus in Marmor ist von besonders feiner Arbeit der jugendliche Kopf im Museo Chiaramonti des Vatican, 1808 bei Ausgrabungen in Ostia gefunden (Abb. 179, nach Photographie; vgl. Visconti, Mus. Chiaramonti II, 26; E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 270; Friederichs, Berlins ant. Bildw. I, 500 N. 804). Älter erscheint er in der Büste der Münchener Glyptothek, bekränzt mit der *corona civilis* aus Eichenlaub, die ihm

ob cives servatos vom Senat im Jahre 27 als bleibendes Ehrenzeichen zugesprochen worden war (Abb. 180). Der Kopf befand sich einst im Palazzo Bevilacqua in Verona, später in Paris; bis auf die Nasenspitze und den unteren Teil der Brust, welche ergänzt sind, ist die Erhaltung eine vorzügliche (Brunn, Beschreib. der Glypt. N. 219; vgl. Maffei, Verona illust. III, 217, 1; Piroli, Mus. Napoléon III, 6; Bouillon II, 74; Visconti-Mongez, Iconogr. rom. 18 N. 3, 4; Lützow, Münchener Antiken 37). (Die *corona civica* aus Eichenlaub, umgeben von Lorbeerzweigen, erscheint auch auf Münzen, welche nach Senatsbeschlufs wegen Augustus' Milde gegen die Proskribierten geprägt wurden, wie auf der hier Abb. 181 gegebenen Bronze des *C. Plotius Rufus triumvir auro, argento, aeri flando feriundo.*) Ein sehr gutes Bildnis in den mittleren Jahren bietet ferner die Büste der Münchener Glyptothek N. 183 (Abb. 182, nach Photographie). ›Die charakteristischen, aber ohne Härte fein und harmonisch durchgebildeten Formen scheinen der Wirklichkeit näher zu stehen, als die idealere Behandlung des vorigen Kopfes‹ (Brunn).



182 Augustus.

Diese Köpfe haben unter sich sowohl als auch mit dem Kopf der folgenden Statue verglichen, obwohl letztere den Herrscher in vorgerückterem Alter zeigt, eine auffallende Übereinstimmung in der Anordnung der Haardetails. Die Statue des Augustus, nach ihrem Fundort bekannt unter dem Namen des Augustus von Prima Porta, ist 1863 in der Villa der Livia, 7 Miglien von der Porta Flaminia, der heutigen Porta del Popolo, gefunden; jetzt im Braccio Nuovo des Vatican aufgestellt, nimmt sie unter den uns gebliebenen Augustus-Statuen an Sorgfalt der Arbeit sowohl als an vorzüglicher Erhaltung wohl die erste Stelle ein.



181

Augustus ist hier (Abb. 183) in der Allocutio dargestellt mit erhobener Rechten, in der Linken hält er das Scepter, wofür freilich von dem Ergänzer Tenerani ebenso gut ein Speer hätte eingefügt werden können. Bekleidet ist er mit der Tunika, über welche er den Harnisch gelegt hat, dessen reicher Reliefschmuck unten durch die um die Hüfte geschlungene und über den linken Arm geworfene Chlamys umrahmt wird. (Vgl. Statius Silv. I, 43 *it tergo demissa chlamys*). Der Amor auf dem Delphin, zur Rechten der Statue, die dadurch zugleich die nötige Stütze bekommt, enthält einen Hinweis auf die Abkunft des julischen Hauses von der Venus. Von den Panzerreliefs, die hier gröfsere Ausführlichkeit zeigen, als auf irgend einer der andern uns erhaltenen Panzerstatuen, bezieht sich die Mittelgruppe, ein römischer Krieger mit der Lupa (nach andern ein Hund) und vor ihm ein Barbar, der einen Legionsadler bringt, unzweifelhaft auf die Rückgabe der in Crassus' und Antonius' Feldzügen durch die Parther erbeuteten römischen Feldzeichen, welche Phraates 734 u. c., 20 n. Chr. an Augustus auslieferte, wogegen sein von den Römern gefangen gehaltener Sohn ihm wiedergegeben wurde (Cassius Dio LIII, 33; LIV, 8). Für Augustus war es ein Ereignis von allerhöchster Bedeutung, dafs ihm von den bis dahin unbesiegten Parthern ohne Kampf die Feldzeichen und die in Gefangenschaft geratenen römischen Bürger ausgeliefert wurden. Seitwärts von der Mittelgruppe des Panzerreliefs sitzen auf dem Felsen zwei jugendliche Gestalten, die wohl nur als *genii tutelares* zweier besiegter Nationen, etwa der Hispania und Germania, gelten können. Am oberen Rande des Panzers erscheint in der Mitte Caelus als bärtiger Mann, das Himmelsgewölbe mit ausgestreckten Armen haltend. Vor ihm kommt Sol, im langen Gewand als Wagenlenker, mit der Quadriga, welcher die Aurora und Pandrosus voraneilen, jene mit der Fackel, diese mit dem Tau spendenden Krug. Den unteren Abschlufs des Reliefs bilden Apollo auf dem Greif von der Linken, Diana auf dem Hirsch von der Rechten herkommend, in der Mitte die gelagerte Tellus, jene als die besonderen Schutzgötter des Augustus hier angebracht, zu deren Ehren auch die

ludi saeculares gefeiert wurden. Die Statue trug bei ihrer Auffindung auf der ganzen Gewandung die Reste des einstigen Farbenschmuckes mit seltener Frische: Karmesin und Purpurrot an Untergrund und Mantel, Gelb an den Frangen des Obergewandes, die vielleicht vergoldet waren, und Himmelblau an den Panzerreliefs. Der Grund selbst mufs hier weifs gewesen sein, da der Panzer aus Silberblech bestehend zu denken ist, worauf in getriebener Arbeit und offenbar mit Email versehen die Reliefs angebracht sind. Die Augensterne sind mit dem Meifsel angedeutet. Da Kopf, Reliefs des Panzers und Kostüm unbedingt Erfindung des Bildhauers der Augusteischen Zeit sein müssen, so kann die Statue den besten Beleg für die Leistungsfähigkeit der damaligen Kunstübung bilden. (Köhler, Annali dell' Instituto Archeol. 1863 S. 432 ff.; Monumenti inediti VII Taf. 84. Vgl. Henzen, Bull. d. Inst. 1863 S. 71 ff.)

Livia Drusilla, Augustus' dritte Gemahlin, früher vermählt mit Tiberius Claudius Nero. Als Salus Augusta erscheint sie auf einer Bronzemünze des Jahres 775; 22 (Abb. 184 nach Cohen I, 106 N. 3 pl. V). Der in Abb. 185, nach Visconti-Mongez 19 N. 1, mitgeteilte Kopf gehört zu einer in der Villa



184


185 Livia.

Pinciana zu Rom gefundenen Statue, welche nach der bei Kaiserinnen häufig angebrachten Weise mit Ährenbündel und Füllhorn in den Händen als Ceres ergänzt ist. Das Hinterhaupt des Kopfes ist mit dem Schleier bedeckt, unter dem nach vorn ein Blumenkranz hervorkommt mit seitlich herabfallenden Tänien.

Julia, Tochter des Augustus von seiner ersten Gemahlin Scribonia, und verheiratet mit Agrippa,


183 Augustus als Feldherr. (Zu Seite 228.)

ist auf Münzbildern nur vereinzelt zu finden. Die Versuche, ihr Marmorbilder zuzuweisen, sind nicht ohne Bedenken. Kleinasiatischen Ursprungs, wahrscheinlich aus Pergamon ist die in Abb. 186 a u. b abgebildete Kupfermünze, auf der Vorderseite mit dem Kopf der Livia als Hera, auf der Kehrseite mit dem der Julia als Aphrodite (Mongez pl. 20 N. 4).

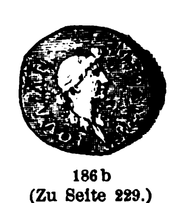
Tiberius, Sohn der Livia aus ihrer ersten Ehe mit T. Claudius Nero, am 17. Nov. 712; 42 v. Chr. geboren, 757; 4 n. Chr. von Augustus adoptiert, dem er im August 767; 14 im Prinzipat folgt. Von Tiberius liegen uns zwei Personalschilderungen vor, die eine eingehender über sein Aussehen in jüngeren Jahren bei Sueton. Hiernach war er grofs und stark, über das Durchschnittsmafs, die Glieder wohl proportioniert. Sein Haarwuchs war reichlich am Hinterhaupt, so dafs selbst der Nacken bedeckt war, eine Eigentümlichkeit in der Familie der Claudier. Die Gesichtszüge waren edel, die Augen grofs. Die fortdauernde Ruhe, welche er in Haltung und Mienen auch während des Gesprächs bewahrte, mufste den Eindruck von Kälte und Anmafsung erwecken (Sueton. Tib. 68: *Corpore fuit amplo atque robusto: statura, quae justam excederet. Latus ab humeris et pectore: ceteris quoque membris usque ad imos pedes aequalis et congruens: sinistra manu agiliore et validiore. — Colore erat candido, capillo pone occipitium summissiore, ut cervicem etiam obtegeret, quod gentile in illo videbatur: facie honesta: in qua tamen crebri et subiti tumores, cum praegrandibus oculis. — Incedebat cervice rigida et obstipa: adducto fere vultu, plerumque tacitus: nullo aut rarissimo etiam cum proximis sermone, eoque tardissimo, nec sine molli quadam digitorum gesticulatione. Quae omnia ingrata atque arrogantiae plena*). Ungleich ungünstiger ist die Schilderung bei Tacitus (Annal. IV, 57), wo er von Alter und körperlichen Leiden gebeugt erscheint (*erant qui crederent in senectute corporis quoque habitum pudori fuisse: quippe illi praegracilis et incurva proceritas, nudus capillo vertex, ulcerosa facies ac plerumque medicaminibus interstincta*). Eine Bronzemünze, welche im Jahre 763, 10 n. Chr., zu Lyon geprägt ist (Abb. 187 nach Cohen I, 123 N. 43 pl. VI) zeigt das Bildnis des jüngeren Mannes. Die nach Mongez Taf. 22



186 a (Zu Seite 229.)



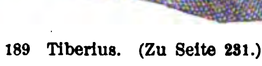




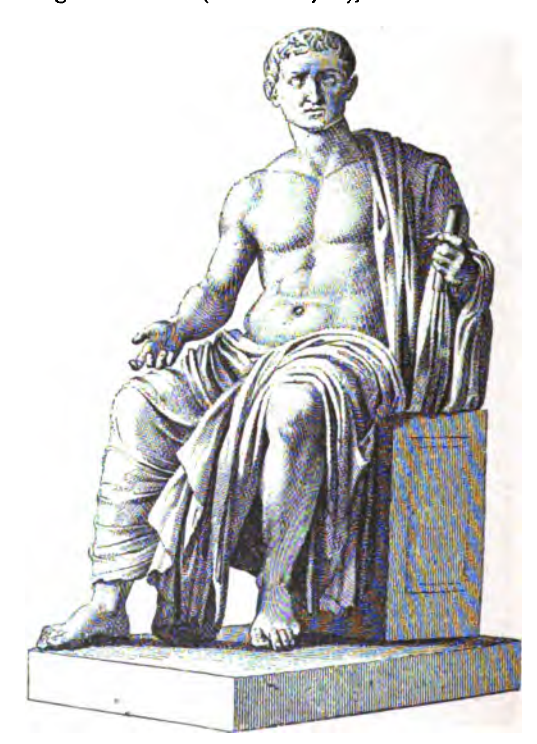
186 b (Zu Seite 229.)

187





189 Tiberius. (Zu Seite 231.)



188 Tiberius. (Zu Seite 231.)

N. 3 abgebildete Marmorstatue (Abb. 188), mehr als lebensgrofs, wurde 1795 zu Piperno (Pivernum im Volskerlande) gefunden, und steht jetzt im Museo Chiaramonti des Vaticans. Haltung und Gewandung



190

193 (Zu Seite 232.)

194 (Zu Seite 232.)

195 (Zu Seite 232.)

196 (Zu Seite 232.)

entsprechen derjenigen bei Jupiterstatuen; darum wird auch die Statue, an welcher der rechte Arm und der linke jetzt mit einer Rolle versehene moderne Ergänzung ist, wahrscheinlich mit dem Blitz in der Rechten und dem Scepter in der Linken ausgestattet gewesen sein. (Vgl. auch Clarac pl. 926 N. 2356; Mus. Chiaramonti II, 28.) Der Kopf derselben Statue im Profil (Abb. 189 nach Mongez 22 N. 1) läfst die Strenge, welche des Tiberius' Gesichtszügen in den späteren Jahren so eigentümlich ist, noch ungleich schärfer erkennen.

Germanicus Caesar, der Sohn des (Nero Claudius) Drusus und der Antonia, und Neffe des Tiberius, von dem er auf Augustus' Befehl adoptiert wurde,



191 Germanicus.

als Augustus den Tiberius adoptierte, geb. 15 v. Chr., gest. 19 n. Chr. Die hier abgebildete Bronzemünze (Abb. 190), gehört in die Zeit des Caligula 794; 41 n. Chr. (Cohen I, 138 N. 4 pl. VIII). Die im Louvre befindliche Statue aus karrarischem Marmor, an der nur der rechte Arm und die linke Hand und die beiden Füfse ergänzt sind, wurde 1792 in der Basilika des alten Gabii gefunden zusammen mit einer Statue des Kaisers Claudius. (Abb. 191 nach Mongez 24 N. 3; vgl. Clarac Musée 391 N. 2362; Bouillon II, 36.)

Agrippina, Tochter des M. Vipsanius Agrippa und der Julia, Enkelin des Augustus, die Gemahlin des Germanicus, gleich diesem erst nach ihrem Tode auf Münzen des Caligula und des Claudius gefeiert. In bequemer Haltung auf einem Stuhle sitzend zeigt sie die Marmorstatue des Capitolinischen Museums (Abb. 192) eine der besten Gewandstatuen aus der ersten Hälfte des 1. Jahrh. (Abgeb. auch bei Clarac 932 N. 2368; Mus. Capitol. III, 53.)

Nero Claudius Drusus, Bruder des Tiberius, Sohn des Claudius Nero und der Livia, geboren, nachdem letztere im dritten Monat mit Octavianus vermählt war, im Jahre 38 v. Chr., gest. 9 n. Chr. auf seinem letzten grofsen Heerzug ins innere Germanien, zwischen Elbe und Saale. Sein Bildnis (Abb. 193) nach einer unter Claudius geprägten Grofsbronze (Cohen I, 134 N. 7 pl. VII).



192 Agrippina.

Antonia, die Tochter des Triumvirn Antonius und der Octavia, Gemahlin des Nero Claudius Drusus, und von ihm Mutter des Germanicus und des Kaisers Claudius. Bronzemünze aus der Regierung des Claudius (Abb. 194, Cohen I, 136 N. 6 pl. VII), auf der Rückseite der Kaiser Claudius mit verhülltem Haupt, das *simpulum* zum Libiren in der Hand.

Drusus Caesar, Sohn des Tiberius und der Vipsania Agrippina, mit des älteren Drusus Tochter Livia oder Livilla vermählt; im Jahre 23 durch Sejanus vergiftet. Sein Bildnis auf einer in seinem Todesjahre geprägten Bronzemünze (Abb. 195, Cohen I, 131 N. 2 pl. VII); ferner auf dem Revers einer Silbermünze des Jahres 33, deren Avers den mit Lorbeer und Binde umwundenen Kopf des Kaisers Tiberius zeigt (Abb. 196 nach Cohen I pl. VII N. 2).

Gaius Caesar (Caligula), jüngster Sohn des Germanicus und der Agrippina, regiert von März 37 bis 24. Jan. 41, bei seiner Ermordung 28 Jahre alt (Sueton. Calig. 8). Bronzebüste (Abb. 197) in Paris, nach Mongez 25 N. 2.

Tiberius **Claudius** Nero, mit dem Beinamen Germanicus, den er von seinem Vater Drusus, dem Sohn der Livia, ererbt hatte, im Jahre 10 v. Chr. geboren; als er zur Regierung kam, somit bereits im 50. Lebensjahr, herrscht von Jan. 41 bis 12. Okt. 54. Aus dem ersten Jahre seiner Herrschaft stammt die hier abgebildete Bronzemünze (Abb. 198, Cohen I, 164 N. 73 pl. X). Älter zeigt ihn die im Pariser Museum befindliche Bronzebüste mit dem Lorbeerkranz im Haar (Abb. 199 nach Mongez 27 N. 1).

Valeria **Messalina,** Tochter des Valerius Messalla Barbatus und der Domitia Lepida, Gemahlin des Kaisers Claudius und Mutter der Octavia und des Britannicus, im Jahre 48 getötet. In Rom geprägte Münzen mit ihrem Bildnis existieren nicht; auf der hier (Abb. 200) abgebildeten Bronzemünze von Nikaia in Kleinasien wird sie als Νέα Ἥρα gefeiert; die Kehrseite zeigt eine aus zwei Geschossen gebildete Stoa (oder Tempel?). (Cohen I, 170 N. I pl. X.)

Claudius Tiberius **Britannicus** Caesar, Sohn des Kaisers Claudius und der Messalina, 41 n. Chr. geboren; sein von Claudius adoptierter Stiefbruder Nero



197 Caligula. (Zu Seite 232.)

bringt ihn zuerst um die Herrschaft, 55 durch Gift ums Leben. Den Beinamen Britannicus erhielt er vom Senat wegen der in sein Geburtsjahr fallenden



198 (Zu Seite 232.) 201 200 (Zu Seite 232.)

Expedition des Claudius nach Britannien. Grofsbronze (Cohen I, 171 N. 1 pl. XI). (Abb. 201.)

Agrippina die Jüngere, Tochter des Germanicus und der Agrippina, Schwester des Caligula, Mutter des Nero aus ihrer ersten Ehe mit Domitius Ahenobarbus, dann 49 nach dem Tode der Messalina Gemahlin des Kaisers Claudius. Als solche erscheint sie auf der Goldmünze (Abb. 202 nach Cohen I, 174, N. 3 pl. XI 4). Neben ihrem Sohne gleichsam als Mitherrscherin dargestellt ist sie auf einer Goldmünze des Jahres 55; auf der Kehrseite Augustus und Livia in dem von vier Elephanten gezogenen Wagen (Abb. 203 nach Cohen I, 176, N. 2, 3 pl. XI).

Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus, Sohn der jüngeren Agrippina aus ihrer ersten Ehe mit Cn. Domitius Ahenobarbus, und Enkel des Germanicus, geb. 15. Dez. 37, von Claudius adoptiert, regiert vom 13. Okt. 54 bis 9. Juni 68. Die Goldmünze des



199 Claudius. (Zu Seite 232).

Jahres 808 (55) zeigt das Bildnis des jugendlichen Herrschers mit der Umschrift: *Nero Cl(audii) Divi f. Caes. Aug. p. m. tr. p. II* (Abb. 204a u. b, Cohen I, 183 N. 66 pl. XII). In eigentümlicher Weise idealisiert ist sein Porträt auf den späteren Kupfermünzen (seit 64), auf denen er zeitweise mit leichtem Bart dargestellt wird (Abb. 205, Cohen I, 186 N. 84 pl. XII). In mehr naturalistischer Weise mit dem aufgedunsenen Untergesicht bieten den Kopf des Kaisers die Kupfermünzen aus den letzten Jahren seiner Regierung, bald mit dem Lorbeerkranz im Haar,





205 (Zu Seite 233.)

202 (Zu Seite 233.)

203 (Zu Seite 233.)

204 (Zu Seite 233.)

208 a (Zu Seite 235.)

208 b (Zu Seite 235.)

206 (Zu Seite 235.)

210 a (Zu Seite 235.)

210 b (Zu Seite 235.)

209 (Zu Seite 235.)

211 a (Zu Seite 235.)

212 (Zu Seite 235.)

211 b (Zu Seite 235.)

wie auf der Kupfermünze, deren Kehrseite den geschlossenen Janustempel zeigt (Abb. 206, Cohen I, 197 N. 177 pl. XI), bald mit der Strahlenkrone als Sol, wie er auch an dem im Louvre befindlichen Marmorkopf charakterisiert wird (Abb. 207, Bouillon II, 76; Mongez 30 N. 3). Auf Neros erstes Auftreten als Citharoedus bei den Neronien im Cirkus beziehen sich wahrscheinlich die Typen der Asstücke, welche auf der Vorderseite den Kaiser als Sol zeigen (Abb. 208 a u. b, Cohen I, 201 N. 214 pl. XI). Dem Aussehen Neros in seinen spätesten Regierungsjahren entspricht Sueton. Nero 51: *Statura fuit prope justa, corpore maculoso et foetido; sufflavo capillo, vultu pulchro magis, quam venusto, oculis caesiis et hebetioribus, cervice obesa, ventre projecto, gracillimis cruribus, valetudine prospera. — Circa cultum habitumque adeo pudendus, ut comam semper in gradus formatam, peregrinatione Achaica etiam pone verticem summiserit; ac plerumque synthesinam indutus, ligato circum collum sudario, prodierit in publicum, sine cinctu, et discalciatus.*



207 Nero.

Octavia, die Tochter des Kaisers Claudius und der Messalina, im Jahre 53 mit Nero vermählt, 62 von diesem verstofsen, und noch nicht zwanzigjährig auf der Insel Pandateria ermordet. Auf stadtrömischen Münzen findet sich ihr Bildnis nicht, wohl aber auf Provinzialmünzen, so von Korinth (Abb. 209, Cohen I, 212 N. 1 pl. XII).



213 (Zu Seite 236.)

Poppaea Sabina, erst mit Otho, dem späteren Kaiser verheiratet, hierauf von 62 an Neros Gemahlin, nachdem dieser die Octavia verstofsen hatte, wogegen Otho als Statthalter nach Lusitanien geschickt wird; sie stirbt 65. Ihr Bildnis vielfach auf Münzen griechischer Städte. Hier (Abb. 210 a u. b) nach einer Potinmünze von Alexandrien mit ἔτος ια' = 64 (Cohen I, 214 N. 3 pl. XII). [W]

L. Domitius **Aurelianus**, römischer Kaiser. In Sirmium oder in Dacia Ripensis geboren, nach Claudius' Tod zu Sirmium 270 n. Chr als Kaiser ausgerufen, hat er, obwohl er bereits 275 Mitte März, auf einem Zug wider die Perser begriffen, zwischen Perinth und Byzanz getötet wurde, das von äufseren Feinden und von Usurpatoren im Innern schwer geschädigte Reich zuerst wieder zu schützen und zu einigen verstanden. Seine Gemahlin war Ulpia **Severina**. Beider Bildnisse vereinigt auf einer Bronzemünze Cohen V, 152 N. 1 pl. V. (Abb. 211 a u. b.) [W]

Marcus **Aurelius** Antoninus, Neffe des Antoninus Pius, ursprünglich Annius Verus genannt, bis er durch Pius adoptiert wurde 138, und von da an bis zur Thronbesteigung M. Aelius Aurelius Verus hiefs. Von Antoninus sofort zum Cäsar ernannt, heiratet er dessen Tochter, die jüngere Faustina, und gelangt 161 zur Herrschaft. Er stirbt am 17. März 180, fast 59 Jahre alt. In das Jahr 898—899 (145—146) gehört die Bronzemünze mit dem bartlosen Kopf des Cäsar, auf der Rückseite Juno Pronuba oder wahrscheinlich Concordia bei der als Braut verschleierten Faustina, welcher Marcus die Hand reicht (Abb. 212 nach Cohen II, 569 N. 810 pl. XV). Aus dem Jahre 912 (159) stammt das

Bronzemedaillon (Abb. 213 nach Cohen II, 508 N. 385 pl. XVI), wo der Kopf des Aurelius bärtig und wesentlich älter erscheint. Die Darstellung der Rückseite, Neptun, der sich auf eine Prora stützt vor den Thoren einer Stadt, hat man auf die unter Neptuns Schutz vollzogene überseeische Getreideversorgung der Stadt Rom deuten wollen (Fröhner, Les médaillons de l'emp. rom. S. 83). Die gleichen Züge wie auf dem Porträtkopf dieser Münze kehren wieder in dem Kopf der bronzenen Reiterstatue M. Aurels auf dem Platze des Capitols zu Rom. Die rechte Hand hält der aus dem Feld heimkehrende Kaiser ausgestreckt, wie um der Bevölkerung den Frieden zu verkünden. Im Mittelalter ist die Statue (Abb. 214), welche dauernd am Tageslicht geblieben ist, trotz des wertvollen Materials dadurch vor Zerstörung bewahrt geblieben, dafs man sie für Constantin d. Gr. ansah. Clemens III. hatte sie 1187 vor dem Lateran aufrichten lassen, 1538 erhielt sie durch Michelangelo auf dem Capitol ihren Platz. — M. Aurelius' Gemahlin war



214 Marc-Aurel auf dem Capitol.

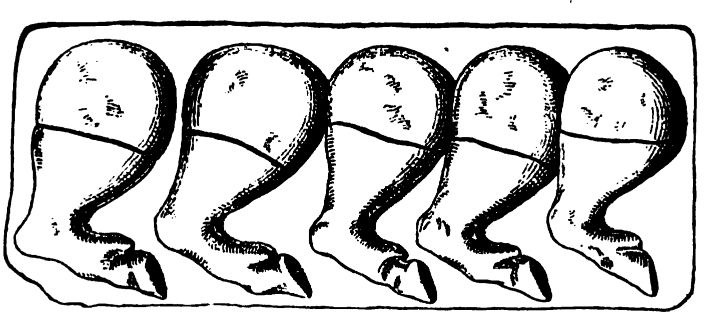
Annia Faustina, Tochter des Antonin und der älteren Faustina. Sie stirbt im Jahre 175, als sie dem Kaiser auf seinem Feldzug nach Asien gefolgt war, zu Halale am Taurus; ihren Gemahl hatte sie mehrfach in seinen Kriegszügen begleitet, und war

von ihm nach seinem Sieg über die Quaden 174 dafür mit dem Titel *Mater Castrorum* bedacht worden (Cass. Dio LXXI, 10; Capitol. Aurel. 26), den sie auch auf einigen ihrer Münzen führt (Eckhel Doctr. Num. VII, 79). Bronzemedaillon (Cohen II, 589 N. 106 pl. XVIII). [W]

Aushängeschilder *(insignia)* waren bei den Römern an Tabernen und Gasthäusern häufig. So gab es in Rom eine Taberne am Forum, welche »zum Cimbern-Schild« hiefs und als Aushängezeichen einen cimbrischen Schild mit der darauf gemalten Karikatur eines Barbaren führte (Cic. de or. II, 66, 266; Quint. VI, 3, 38). In Pompeji ist ein Wirtshaus gefunden worden, auf dessen Aufsenwand ein Elefant, welchen ein kleiner Mann führt, gemalt ist, mit der Aufschrift: *Sittius restituit elephantu[m]*, und darüber: *hospitium hic locatur, triclinium cum tribus lectis et comm[odis]*. (C. I. L. IV, 806 sq; Helbig, Wandgemälde der campan. Städte N. 1601). Dies Wirtshaus hiefs also »zum Elefanten«. Ähnliche Schilde hatten jedenfalls manche der in den alten Itinerarien genannten Stationen, wie z. B. zur Pinie, zur Birne, zur Olive, zum Hahn, zu den Schlangen, zum grofsen Adler u. dergl. Ein solches Wirtshausschild war wahrscheinlich auch das (Abb. 215) abgebildete Relief des Berliner Museums (nach Jordan, Arch. Ztg. 1871 XXIX, 65), welches die bekannte Gruppe der drei Grazien und eine daneben sitzende, ganz bekleidete Matrone zeigt, mit der Unterschrift: *Ad sorores IIII*. Die Entstehung dieses eigentümlichen Reliefs mit der seltsamen Unterschrift bleibt freilich ein Rätsel, es mag dabei irgend welche launige Erfindung oder ein uns heute unverständlicher Lokalwitz zu Grunde gelegen haben. Deutlicher gibt sich als Ladenschild zu erkennen das unter Abb. 216 abgebildete Relief (nach Jahn, Sächs. Ber. 1861 S. 353): die fünf Schinken bezeichnen es deutlich als das Ladenschild eines *pernarius*. Andere Ladenschilder haben sich mehrfach in Pompeji erhalten: Männer mit einer Amphora, als Zeichen für einen Töpfer; ein Esel mit einer Mühle als Schild eines Bäckers u. dergl. m. Näheres Jordan a. a. O. [Bl]

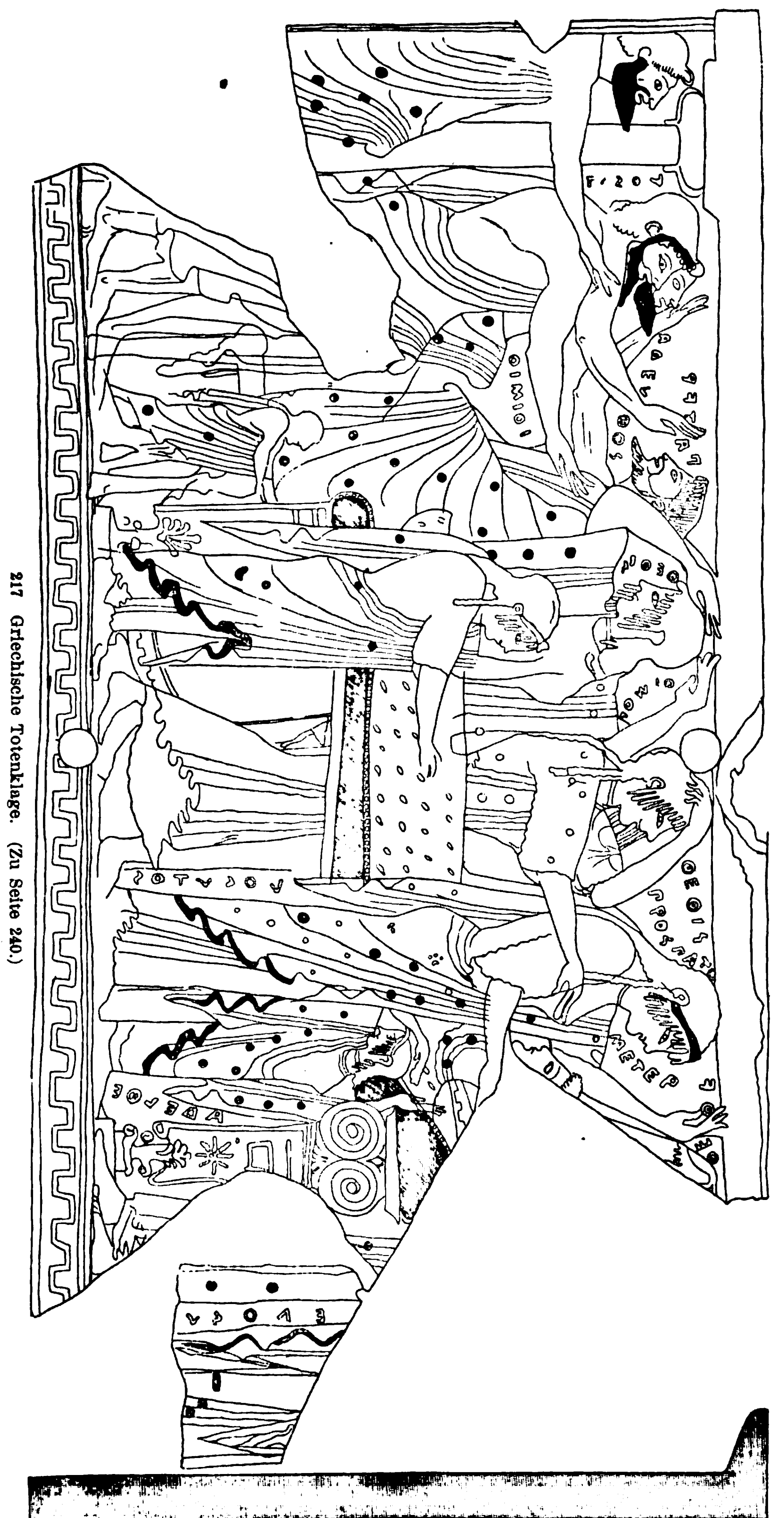


215 Wirtshausschild.



216 Metzgerschild.

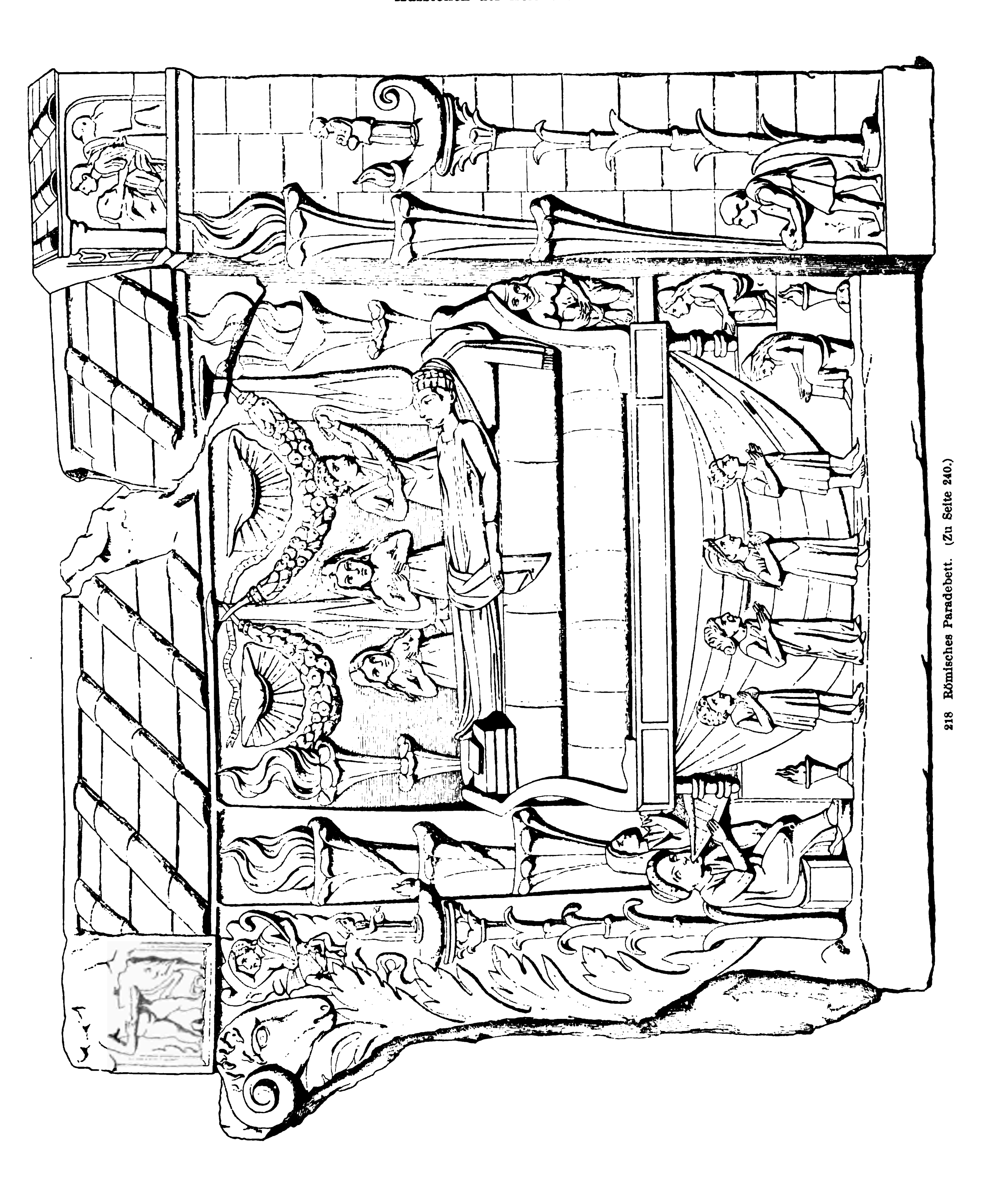
Aussetzen der Kinder. In Griechenland war es an und für sich gesetzlich erlaubt, dafs ein Vater ein Kind, welches er nicht aufziehen wollte oder nicht als sein legitimes Kind anerkannte, aussetzen durfte; und von diesem Rechte wurde am häufigsten bei neugeborenen Mädchen, da im Altertum Töchter vielfach als Last betrachtet wurden, Gebrauch gemacht. Allerdings geschah dies Aussetzen in der Regel nicht in der Absicht, dafs das ausgesetzte Kind zu Grunde gehen sollte; man richtete es vielmehr in den meisten Fällen wohl so ein, dafs dasselbe von irgend jemand gefunden und aufgezogen wurde, freilich dann als Sklave des Ernährers; vielfach wurden ausgesetzte Mädchen aufgezogen, um später, als Hetären, die Kosten ihrer Erziehung wieder einzubringen. Manche Eltern, die aus Not Kinder aussetzen mufsten, oder Mütter, gegen deren Willen der Vater die Aussetzung verfügte, gaben den Kindern Erkennungszeichen (γνωρίσματα) mit Umhängsel in Form von Amuletten u. dergl., um später event. das grofs gewordene Kind wieder daran erkennen zu können: ein Motiv, von welchem die neuere attische Komödie gern Gebrauch gemacht hat. — Im übrigen war das Verfahren betreffs der Kinderaussetzung nicht in allen Staaten gleich. Während in Athen hierüber der Vater allein zu verfügen berechtigt war, bestimmte in Sparta der Ausspruch einer aus den Ältesten der Phyle niedergesetzten



217 Griechische Totenklage. (Zu Seite 240.)

Kommission, ob das Neugeborene aufgezogen werden sollte; schwächliche Kinder, Krüppel u. dergl. wurden an einem bestimmten Platze, am Taygetos, der davon Ἀποθέται hiefs, ausgesetzt (Plut. Lycurg. 16). In Theben dagegen mufste der Vater das Kind, welches er nicht im stande war aufzuziehen, den Behörden bringen, die es dann einem andern, der es annehmen wollte, übergaben, wofür dieser der Herr des Kindes wurde (Ael. Var. hist. II, 7). — Auch in Rom hatte der Vater vermöge seiner unumschränkten patria potestas das Recht, seine Kinder auszusetzen, wovon namentlich bei mifsgeborenen oder gebrechlichen Kindern Gebrauch gemacht wurde. Es kam auch vor, dafs Kinder, welche an Unglückstagen zur Welt kamen, ausgesetzt wurden, wie das mit den am Todestage des Germanicus geborenen geschehen sein soll (Suet. Calig. 5). Ähnlich wie in Griechenland wurden auch in Italien diese ausgesetzten Kinder häufig von Spekulanten aufgezogen, um später als Sklaven zu dienen oder der Prostitution anheim zu fallen; nach Senec. contr. 10, 33 p. 316 Burs. hätten sich namentlich auch die Bettler solcher elternloser Kinder bemächtigt und sie verstümmelt, um das Mitleid lebhafter in Anspruch zu nehmen. Erst die spätere Kaiserzeit machte dieser grausamen Sitte ein Ende und setzte auf Kinderaussetzung die gleiche Strafe wie auf Mord, vgl. Digest. XXV, 3, 4. Vgl. Hermann, Griech. Privataltert. S. 77; Marquardt, Privatleb. der Römer S. 81. [Bl]

Ausstellen der Leichen. Der Brauch, die Leichen Verstorbener vor der Bestattung auf einem Paradebett zur Besichtigung für Verwandte und Freunde aufzustellen, war im Altertum in Griechenland wie in Italien ganz allgemein. In Griechenland dauerte die πρόθεσις einen bis mehrere



218 Römisches Paradebett. (Zu Seite 240.)

Tage. Die Leiche wurde, nachdem sie gewaschen, gesalbt und mit reinen weifsen Gewändern bekleidet worden war, mit Blumen oder goldenen Kränzen geschmückt auf die Kline gelegt, welche im vorderen Teile des Hauses aufgestellt war, und zwar so, dafs die Füfse nach der Hausthüre zu zu liegen kamen. Das Lager selbst wurde in der Regel auch reich mit Blumen und Kränzen geschmückt, ringsherum gröfsere und kleinere Salbfläschchen, λήκυθοι, wie man sie in Athen namentlich für den Totenkultus in vorzüglicher Schönheit anzufertigen wufste, aufgestellt. Dann erschienen Verwandte und die nächsten Freunde, die man bisweilen auch speziell dazu einlud (Theophr. char. 4), und stimmten zusammen mit den nächsten Angehörigen und den Dienern des Hauses die Totenklage an. Eine solche Scene stellt die in Abb. 217 (nach Benndorf, Griech. u. sizil. Vasenbilder Taf. 1) abgebildete bemalte Thonplatte (sog. πίναξ) aus Athen vor. Der Verstorbene liegt auf der Kline, rings um ihn klagen die Verwandten, denen die Namen (πατήρ, ἀδελφός, μήτηρ, τήθη, τηθὶς πρὸς πατρός u. a.) beigeschrieben sind; andere Beischriften, wie οἴμοι, deuten die Wehklagelaute an. — In Rom war das Ausstellen der Leichen *(collocatio)* vornehmlich bei Mitgliedern der Nobilität üblich. Die Gebräuche waren dabei grofsenteils den griechischen entsprechende; die Leiche erhielt ihre vollständige feierliche Kleidung, meistens die Toga, mit den Insignien des vom Verstorbenen bekleideten Amtes; der Ort, wo die Ausstellung in der Regel erfolgte, war das Atrium des Hauses. Um das Bett herum that man Blumen, die vom Verstorbenen erworbenen Ehrenkränze, Rauchpfannen u. a. m.; doch fehlen hier die Salbgefäfse. In Italien wie in Griechenland war es aufserdem alter Brauch, dem Toten ein Geldstück als Fährgeld für den Charon in den Mund zu stecken (Arist. Ran. 140 u. 270; Iuven. 3, 267). Speziell römisch ist dagegen der Gebrauch der Totenmasken; wenn nämlich die Ausstellung längere Zeit dauerte oder das Gesicht des Toten zu entstellt war, als dafs man es dem Publikum zeigen wollte, wurde ein Abgufs (Totenmaske) genommen, davon ein Wachsausgufs gemacht und dieser dann, nachmodelliert und bemalt, auf das Gesicht der Leiche gelegt. (Über letzteren Brauch vgl. Benndorf, Antike Gesichtshelme u. Sepulcralmasken S. 73; und Art. ›Ahnenbilder‹). Eine römische Leichenausstellung zeigt Abb. 218, ein Relief vom Grabe der Haterier an der Via Labicana, jetzt im Museum des Laterans (nach Mon. Inst. V tav. 6; vgl. Brunn, Ann. Inst. 1849 p. 368 ff.). In einer das Haus andeutenden Umrahmung mit Ziegeldach steht der *lectus funebris*, auf welchem der bekleidete Leichnam einer Frau liegt; dahinter stehen zwei Klageweiber *(praeficae)*, daneben ein Mann, im Begriff eine Guirlande auf die Leiche oder das Bett zu legen. Zu Kopf und Füfsen der Toten steht je eine Fackel, andere und Kandelaber neben und hinter der Kline. Vor dem Lager sitzt links vorn eine die Doppelflöte blasende Frau; dahinter eine andere mit gefalteten Händen. Rechts sitzen drei Frauen, welche den Pileus tragen (vielleicht freigelassene Sklavinnen). Vor dem Unterbau der Kline sieht man die Familie der Toten versammelt. Über das anderweitige Nebenwerk des Relief s. Benndorf und Schöne, Lateran-Museum Nr. 348 S. 221 ff.

Litteratur: Hermann, Griech. Privataltertümer S. 363 f.; Becker-Göll, Charikles III, 123 ff.; Gallus III, 489 ff.; Marquardt, Privatleben d. Römer S. 336.


[Bl]

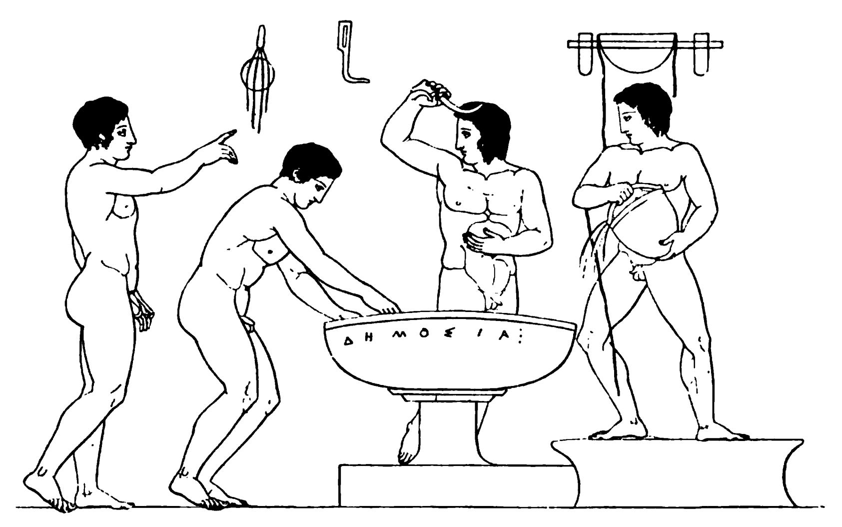




B

Baden. In den Homerischen Gedichten finden wir sowohl kalte Bäder in Flüssen und im Meere als warme in Wannen öfters erwähnt. Aber während kaltes Baden und namentlich Schwimmen stets als den Körper kräftigend galt und daher auch in der auf Stählung des Körpers gerichteten spartanischen Erziehung eine wichtige Rolle spielte (das Schwimmen wurde als eine so unerläfsliche Übung betrachtet, dafs man sprichwörtlich unter einem, der μήτε νεῖν μήτε γράμματα, weder schwimmen, noch lesen und schreiben könne, einen ganz ungebildeten Menschen verstand, Paroem. Gotting. p. 278), galten warme Bäder von jeher nur als dem Zweck der Reinigung dienend oder zur Erholung nach körperlichen Strapazen bestimmt, wurden jedoch zu den Zeiten des freien Griechenlands niemals so stehender Brauch wie später bei den Römern, ja häufiger Gebrauch warmer Bäder galt sogar als verweichlichend und gesundheitschädlich. Erst mit dem zunehmenden Luxus fing auch die Sitte des Warmbadens an, mehr überhand zu nehmen; man legte in den Privathäusern Badekabinetts zu diesem Behufe an und für das gröfsere Publikum wurden βαλανεῖα hergestellt, teils von Staatswegen (δημόσια), teils als Privatspekulation (ἴδια), in denen die Besucher gemeinschaftlich in grofsen Bassins und unter Benutzung von allerlei Douchen, Becken zu Übergiefsungen und dergl. sich badeten. Ein solches öffentliches (wie die Inschrift δημόσια ergibt) Männerbad zeigt uns Abb. 219, nach einem Vasenbild bei Tischbein, Vases Hamilton I, 58; vor einem grofsen Wasserbecken, in welches ein erhöht stehender unbekleideter Mann, vielleicht ein Badediener, eben aus einem Henkelgefäfs Wasser giefst, steht ein nackter Jüngling, die Hände darein tauchend; ein andrer, hinter dem Becken, hält in der erhobenen Rechten die Strigilis (s. Art.). An der Wand hängt eine zweite Striegel, ein Spiegel und andres Badegerät. Ein andres Vasenbild, Abb. 220, nach Tischbein II, 58, führt uns in das Privatbadekabinett einer Dame. Dieselbe kauert, ganz entkleidet, am Boden und ordnet ihr Haar, sich dabei in einem Handspiegel betrachtend; neben ihr am Boden steht ein Toilettekästchen. Eine bekleidete Dienerin ist im Begriff, in ein zierliches Badebecken Wasser aus einer Hydria (s. ›Vasen‹) zu giefsen. Oberhalb schwebt ein Eros. Dagegen zeigt uns das interessante Vasenbild Abb. 221, nach Elite céramogr. IV, 18, ein öffentliches Frauenbad. Das hier dargestellte Badhaus ist in dorischem Stile erbaut und durch Säulen in mehrere Räume abgeteilt. Vier unbekleidete Frauen (Badekleider sind nicht gebräuchlich, so wenig wie die Männer in ihren Badeanstalten solche tragen) stehen mit den Füfsen in dem den Boden bedeckenden Wasser und lassen in verschiedenen Stellungen Kopf, Brust, Beine von dem Wasser überfluten, das aus oberhalb an den Säulen angebrachten, in Gestalt von Tierköpfen gebildeten Mündungen auf sie herabströmt. Wahrscheinlich wird dies Wasser vermittelst eines Druckwerks durch die inwendig ausgehöhlten Säulenschäfte in die Höhe getrieben und durch die, die Säulen in etwas über Manneshöhe

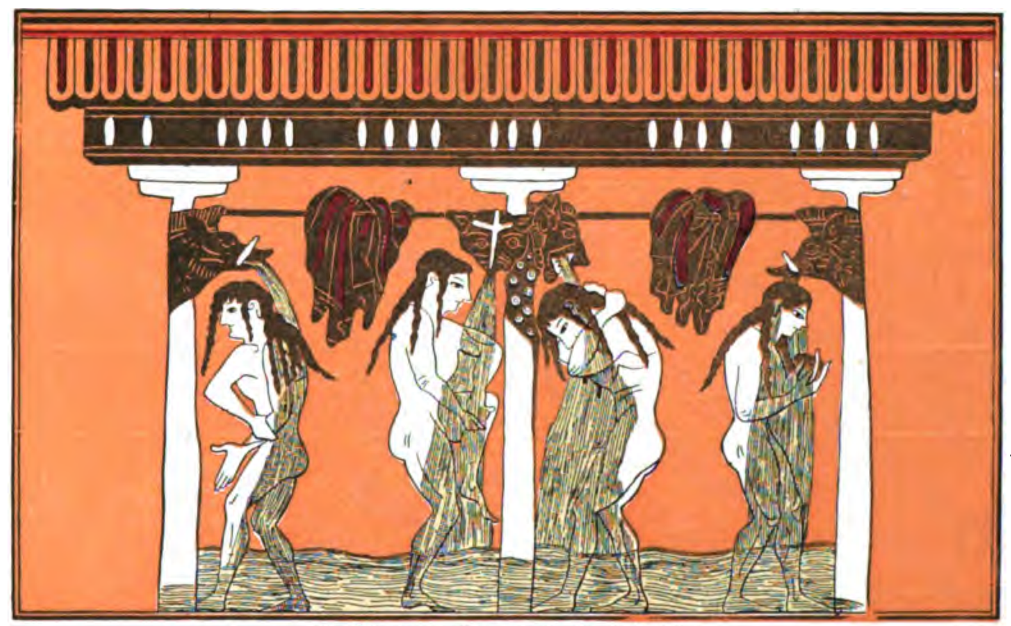
verbindenden Röhren über die Baderäume verteilt. Die Badenden haben ihre langen Haare, um sie nicht zu sehr durchnässen zu lassen, in starke Zöpfe geflochten; an den Röhren hängen ihre Kleider, vielleicht auch Badetücher, die durch die vom Wasser erwärmten Röhren gewärmt werden. — Bisweilen scheint es vorgekommen zu sein, dafs beide Geschlechter gemeinschaftlich badeten (vgl. Poll. VII, 66), und für diesen Fall scheint ein Schamgürtel üblich gewesen zu sein, die sog. ᾤα λουτρίς; doch darf man das wohl als eine Ausnahme, von der wesentlich Hetären Gebrauch machen mochten, betrachten und getrennte Badeanstalten für jedes Geschlecht für sich, welche bereits aus Aristophanischer Zeit hinlänglich bezeugt sind, als die Regel ansehen. — Über die bauliche Einrichtung der griechischen Bäder, von der wir übrigens sehr wenig Näheres wissen, wird unter ›Gymnasium‹ gehandelt werden, da dieselben einen wichtigen Bestandteil der Gymnasien zu bilden pflegten; denn der Staub und Schmutz der Palästra konnte nur durch warme Waschungen entfernt werden. — Was sonst die Benutzung der Bäder anlangt, so standen die öffentlichen Badeanstalten unter der Aufsicht eines Bademeisters (βαλανεύς), welcher das nicht bedeutende Badegeld (ἐπίλουτρον) in Empfang nahm (Arist. Nubb. 835 ff. wird dem Sokrates vorgeworfen, er bade aus Sparsamkeit nicht, was nur bei Annahme eines Badegeldes möglich ist), auch wohl das als Reinigungsmittel dienende ῥύμμα lieferte; sonst pflegte man sich aber, was man beim Baden brauchte, als Badetücher, Striegeln, Öl u. s. w. selbst mitzubringen,



219 Öffentliches Bad. (Zu Seite 241.)


Häusliche Toilette. 220 (Zu Seite 241.) Badekabinett.

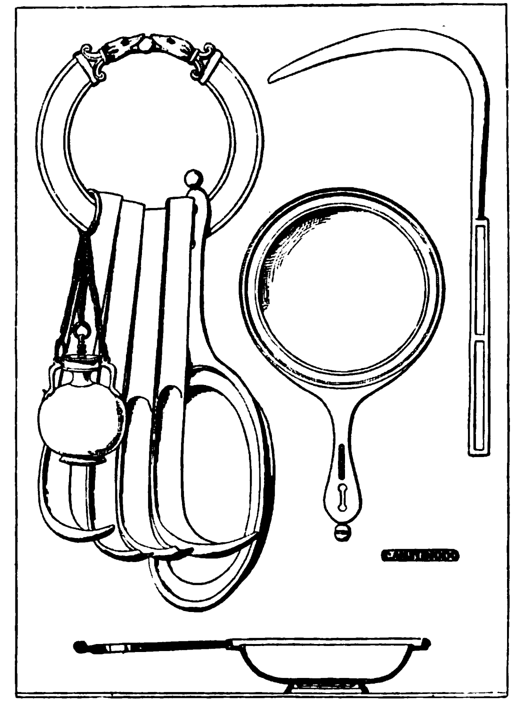
resp. durch seinen Sklaven nachtragen zu lassen. Hingegen scheint es keine beaufsichtigten Garderobenräume für die abgelegten Kleidungsstücke gegeben zu haben, denn die Klagen über die Badediebe (βαλανοκλέπται) sind sehr häufig. Für sonstige Hilfe, namentlich für Übergiefsungen und dergl., hatte der Badediener bisweilen noch Gehilfen, die παραχύται. Auf Denkmälern (in Statuen sowohl wie in Vasenbildern) sieht man sehr häufig Frauen dargestellt, welche niedergekauert sich von Dienerinnen übergiefsen oder mit Öl einreiben lassen; es sind das jedenfalls Scenen häuslicher Toilette, welche man nicht in öffentliche Badestuben verlegen darf. Die gewöhnliche Badezeit war unmittelbar vor dem Mittagessen.



221 Öffentliches Frauenbad. (Zu Seite 241).

Eine bei weitem wichtigere Rolle im täglichen Leben spielte das Bad bei den Römern. In der ältern Zeit allerdings war davon auch nicht viel die Rede. Zwar gab es bereits zur Zeit des zweiten punischen Krieges öffentliche Badeanstalten (*balnea*, nach dem Griechischen, da die Sitte vermutlich von Griechenland übernommen war); allein dieselben waren nicht nur aufserordentlich einfach eingerichtet, sondern beschränkten sich wahrscheinlich auch auf einige Bassins und Wannen mit kaltem und warmem Wasser, während später noch Schwitzbäder, Heifswasserbäder und all die mannigfaltigen Übungs-, Spiel- und Erholungsräume hinzukamen, wie sie näher unter ›Thermen‹ geschildert werden sollen (vgl. Senec. Epist. 86, wo der Luxus der späteren Bäder im Gegensatz zu der Einfachheit der alten Zeit geschildert wird). In denjenigen Zeiten, die uns durch die Litteratur und durch noch erhaltene bauliche Reste am bekanntesten sind, also wesentlich in der Zeit nach Christi Geburt, waren in allen gröfseren Städten, vornehmlich aber in der Hauptstadt selbst, eine aufserordentlich grofse Zahl öffentlicher, zum Teil mit dem ausschweifendsten Luxus eingerichteter Badeanstalten, für deren Benutzung meist ein, wenn auch geringfügiges Eintrittsgeld (*balneaticum)* gezahlt wurde, welches jedoch bisweilen durch die Munifizenz der Besitzer oder durch kaiserliche Gnade zeitweise oder auf immer erlassen werden konnte. Daneben aber hatte jedes einigermafsen wohnlich eingerichtete, wenn auch sonst noch so bescheidene Privathaus sein eigenes Badekabinett, dessen Einrichtung uns durch zahlreiche pompejanische Funde bekannt ist, wenn sich auch von jenem fabelhaften Luxus mancher Privatbäder, von welchem Seneca, Plinius u. A. berichten, kein Beispiel mehr erhalten hat. Freilich wird eine Provinzialstadt, wie Pompeji, wo der Raum nicht knapp war, eher auch Ärmeren Gelegenheit geboten haben, sich ein Badekabinett bei ihrer Wohnung anzulegen, als die übervölkerte Hauptstadt mit ihren turmhohen Mietkasernen, deren Bewohner wohl gröfstenteils auf die öffentlichen Bäder angewiesen waren. In der Regel war in diesen Männer- und Frauenbad getrennt (Varr. de l. Lat. IX, 68: *primum balneum ... publice ibi consedit, ubi bina essent aedificia lavandi caussa, unum, ubi viri, alterum, ubi mulieres lavarentur*); auch in Pompeji und in Badenweiler zeigen die baulichen Reste die gleiche Doppelanlage. Allein obgleich man ursprünglich eine andere Einrichtung

nicht gekannt hat, so drang doch in der Kaiserzeit sehr bald die Unsitte ein, dafs die Frauen mit den Männern gemeinschaftlich badeten, wenn auch mit einem Gürtel bekleidet (*subligar*, Mart. III, 87); und selbst dieser fiel in den späteren Zeiten, wo die sittliche Entartung immer gröfser wurde, noch fort. Diese gemeinschaftlichen Bäder haben, trotz aller dagegen von den Kaisern erlassenen Edikte und weiterhin trotz des Eiferns der Geistlichkeit dagegen sich bis lange in die christliche Zeit hinein erhalten. — Zum Badegerät, welches man sich in der Regel durch Sklaven in das Bad nachtragen liefs, gehörten aufser Badetüchern vornehmlich Ölflaschen zum Einsalben und Striegeln, wie auch in griechischer Sitte. Abb. 222



222 Badegerät.

zeigt uns nach Mus. Borbon VII, 6 einen in Pompeji aufgefundenen bronzenen Badeapparat: an einem elastisch federnden Ringe, der leicht sich öffnen liefs, um jedes einzelne Stück herauszunehmen, hängt ein an Kettchen befestigtes Ölfläschchen, vier Strigiles von verschiedener Gröfse und eine einfache, flache Schale oder Patera, über deren Bestimmung man freilich nicht recht im klaren ist, indem die einen darin ein Gefäfs zum Trinken, andere eines zum Übergiefsen erkennen wollen. — Die gewöhnliche Badezeit war die Stunde vor der Hauptmahlzeit; meist wurden die Bäder erst um die achte Tagesstunde geöffnet (zwischen 12 U. 45 M. bis 1 U. 15 M. nach unsrer Zeitrechnung) und mit Sonnenuntergang geschlossen. Doch war das Verbot, nach Eintritt der Nacht in den öffentlichen Thermen zu baden, in der Hauptstadt selbst vorübergehend bald kürzere, bald längere Zeit aufgehoben; und dafs auch in den Provinzialstädten noch nach Dunkelwerden gebadet wurde, darf man aus den mehr als 1000 Lampen schliefsen, welche sich in den alten Bädern von Pompeji gefunden haben, obgleich neuerdings (von Nissen, Pompejan. Studien S. 135) die Ansicht ausgesprochen worden ist, dafs diese Lampen nur dazu gedient hätten, die ursprünglich dunkeln Gänge und Säle zu erleuchten.

Vgl. Hermann, Griech. Privataltert. 3. Aufl. S. 210 ff.; Becker-Göll, Charikles III, 98—113; Marquardt, Privatleben d. Römer S. 262 ff.; Becker-Göll, Gallus III, 104—157; Daremberg, Dictionn. des antiquités I, 648—664. [Bl]

Bäckerei. Das Backen (ὀπτᾶν, *coquere*) des Brotes war im Altertum bei Griechen wie bei Römern ursprünglich ein Geschäft der Haushaltung, gleich dem Kochen. In gröfseren Haushaltungen blieb das auch das ganze Altertum hindurch üblich, und namentlich die über zahlreiche Sklaven verfügenden Reichen der alexandrinischen und der römischen Kaiserzeit hielten darauf, dafs in der Schar der Untergebenen neben dem gewandten Koche auch der erfahrene Bäcker, welcher aufser dem Brot noch allerlei feinere Backwaren herzustellen hatte, nicht fehlte, vgl. Archestr. bei Athen. III, 112 C. In einfachen Haushaltungen aber scheint man bereits früh von der Sitte, das Brot im Hause zu backen, abgekommen zu sein, schon deshalb, weil nicht jedes Bürgerhaus einen Backofen hatte; man bereitete daher entweder den Teig im Hause und liefs das Brot beim Bäcker backen, oder man kaufte es gleich fertig. In Athen finden wir daher bereits im 5. Jahrh. v. Chr. eigens für den Verkauf arbeitende Bäcker (ἀρτοκόποι), welche ihre Ware durch Verkäuferinnen (ἀρτοπώλιδες) auf Markt und Strafsen feilbieten liefsen (Arist. Ran. 858), während allerdings in Italien sich die alte Sitte länger erhielt und in Rom das Gewerbe der Bäcker (*pistores*) urkundlich erst um das Jahr 172 v. Chr. aufkam (Plin. XVIII, 107: *pistores Romae non fuere ad Perseum usque bellum annis ab urbe condita super DLXXX. ipsi panem faciebant Quirites, mulierumque id opus erat, sicut etiam nunc in plurimis gentium*); bis dahin waren also die *pistores* in Rom nur Müller gewesen, da eigene Vorrichtungen zum Mahlen des Getreides in Privathäusern begreiflicherweise selten waren. Später, vornehmlich seit der Kaiserzeit, wurde die Bäckerzunft zu einem einflufsreichen *collegium* oder *corpus pistorum*, welches namentlich durch seinen Zusammenhang mit der *cura annonae* von besonderer Wichtigkeit für die Verproviantierung der Hauptstadt war (vgl. Marquardt, Privatleben d. Römer S. 400 ff.). In der Regel waren die Bäckereien



224a (Zu Seite 246.)



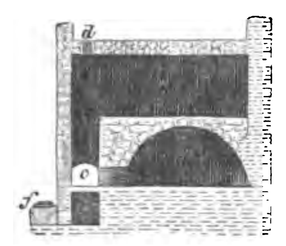
224b (Zu Seite 246.)



224c (Zu Seite 246.)

Darstellung des Bäckergewerbes auf einem spätrömischen Grabmale.

zugleich mit Mühlen verbunden, die durch Sklaven oder Esel in Bewegung gesetzt wurden (vgl. ›Mühlen‹). Um gröbere oder feinere Mehlsorten zu erzielen, hatten die Mühlen nicht blofs eine Vorrichtung zum Verstellen, sondern man bediente sich nach dem Mahlen auch noch verschiedener Siebe (κόσκινα, κρησέραι, *cribra*) von gröfserer oder geringerer Feinheit. Der Brotteig, welchem gewöhnlich Sauerteig oder sonst ein Gärungsmittel beigemischt war, wurde mit Wasser und Salz angemacht und im Backtrog mit den Händen tüchtig geknetet, erhielt sodann auf dem Backbrett seine meist runde Form und wurde schliefslich mittels der Schaufel in den Ofen geschoben, dessen Konstruktion uns namentlich durch die Reste einer gröfseren Bäckerei in Pompeji bekannt ist. Abb. 223 zeigt den Backofen derselben im Durchschnitt (nach Overbeck, Pompeji 4. Aufl. Fig. 192): *a* ist der eigentliche Ofenraum, *b* ein denselben umschliefsender Vorraum, der dazu dient, die erhitzte Luft festzuhalten; *d* ein Abzugloch. Ziemlich deutliche Vorstellung von den verschiedenen Manipulationen der Brotbereitung geben uns die Reliefs des originellen Grabmals, welches sich der Bäcker Eurysaces, ein offenbar in grofsem Mafsstab arbeitender Brotlieferant, in Rom hat setzen lassen und welches heute noch vor Porta maggiore gröfstenteils wohlerhalten aufrecht steht. An dem aus Kornmassen aufgebauten Unterbau zieht sich oberhalb ein Fries herum, den Abb. 224a, b, c nach Mon. d. Inst. II, 38 wiedergibt. Der Anfang desselben (a links) ist nicht ganz erhalten und in seiner Bedeutung unklar; vielleicht ist Ausschütten des Mehles oder Getreides aus Säcken in Scheffel dargestellt. Weiterhin verhandelt ein an einem Tische sitzender Mann mit drei dabei stehenden, von denen einer ein Schrifttäfelchen hält, deren noch mehrere am Boden liegen; ein abgewandt dabei stehender Mann hält ebenfalls eines in der Hand. Nach Jahns Ansicht (Ann. Inst. X, 231 ff.) ist hier die Abrechnung mit den Apparitoren der Dekurien, welchen der Bäcker das Brot zu liefern hatte, dargestellt; der letztgenannte Mann kontrolliert vielleicht mit der Tafel in der Hand die Zahl der abgelieferten Getreidesäcke. Hierauf folgen zwei von Maultieren gedrehte Mühlen; an der einen scheint ein Diener fertiges Mehl auszuschöpfen, an der andern steht der das Maultier antreibende Sklave mit der Peitsche. Es folgen zwei Arbeiter, welche Mehl an einem Tische sieben, weiterhin ein andrer Tisch, ebenfalls mit zwei in dieser Weise beschäftigten Männern, von denen der eine durch einen Käufer, der von seinem den Beutel tragenden Sklaven begleitet ist, in seiner Arbeit unterbrochen wird; am Boden stehen einige Gefäfse für das Mehl. Weiterhin (b links) sieht man eine von einem Pferde in Bewegung gesetzte Maschine mit einem Arbeiter, der die Hände in den Trog steckt; man vermutet, dafs dies eine Vorrichtung zum Durchkneten des Teiges vorstellt. Dann sehen wir an zwei Tischen, zwischen denen ein Aufseher steht, eine Menge Arbeiter mit dem Formen des Brotes beschäftigt; hierauf folgt der gewölbte Backofen, in den eben ein Sklave das fertige Brot mit der Schaufel hineinschiebt. Auf der letzten Abteilung (c) wird das fertige Brot von Arbeitern in Körben weggetragen; in der Mitte werden auf einer grofsen Wage Brotkörbe abgewogen in Gegenwart eines Aufsehers mit Täfelchen und dreier Magistratspersonen, welche die Brotlieferung kontrollieren und in Empfang nehmen. Offenbar sind die auf der einen Seite fortgetragenen Brotkörbe bereits gewogen und richtig befunden worden, während die, welche auf der andern Seite herzugetragen werden, noch erst abgewogen werden sollen. — Zeigen uns diese Vorstellungen den grofsartigen Geschäftsverkehr eines *pistor redemptor* der Augusteischen Zeit, so sehen wir in Abb. 225, einem Wandgemälde aus Pompeji (nach Jahn, Abh. der Sächs. Ges. der Wissensch. V, Taf. 3, 2), in ansprechender Weise den Laden eines Bäckers in einer Provinzialstadt. Hinter dem geschlossenen Ladentisch sehen wir ein offenes Gestell, auf dessen Fächern gröfsere Brote von gleichmäfsiger Form regelmäfsig übereinander geschichtet nebst etwas kleinerer Backware liegen; auch der Ladentisch ist mit gröfseren Broten und einem Korbe voll kleiner Brötchen bedeckt. Der hinter dem Tisch etwas erhöht sitzende



223 Backofen.

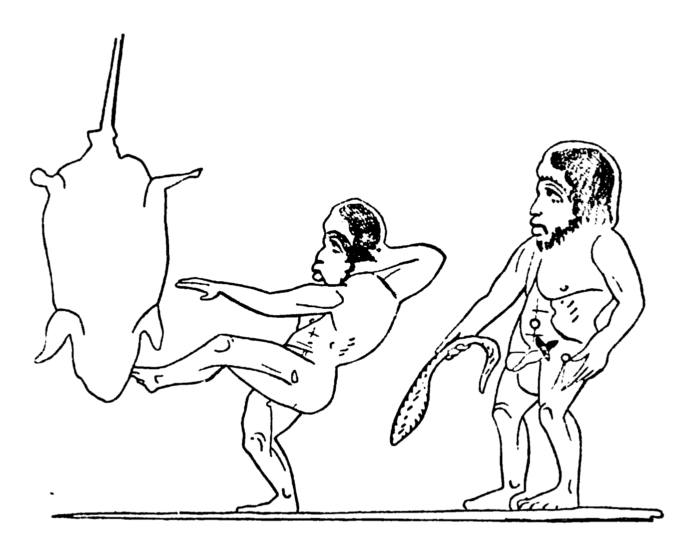

225 Bäckerladen.

Verkäufer reicht ein grofses Brot einem der zwei vor ihm stehenden Bürger, in der schlichten Tracht der Provinzialen, dar; ein letztere begleitender Knabe streckt verlangend seine Hände nach dem Brot in die Höhe.

Vgl. über das Technische Blümner, Technologie der Gew. und Künste I, 1 ff.; über die allgemeinen Verhältnisse Becker-Göll, Charikles II, 314 ff.; Marquardt, Privatleben d. Römer S. 399 ff. Siehe auch die Artikel ›Brot‹, ›Kuchen‹, ›Mehl‹, ›Mühlen‹. [Bl]

Bäder s. ›Gymnasion‹ und ›Thermen‹.

Ballonschlagen (κωρυκομαχία). Das Spiel mit dem sog. κώρυκος, *follis pugilatorius* (vgl. Plaut. Rud. 721: *extemplo hercle ego te follem pugilatorium faciam et pendentem incursabo pugnis*) ist eine Vorübung für den Faustkampf, welche darin bestand, dafs ein ziemlich grofser, mit Sand, Körnern und dergl. gefüllter Lederschlauch oder Ballon frei schwebend aufgehangen wurde, gegen welchen der dies Übende seine kunstgerechten Ausfälle machte. Eine Darstellung dieser Übungen sehen wir an einer Figur der unter ›Dioskuren‹ abgebildeten Ficoronischen Cista: der Ballon hängt hier an einem Baumstamm und der Argonaut legt sich eben in der Angriffsstellung dagegen aus. Eine Karikatur der Übung zeigt Abb. 226, ein Vasenbild nach Ann. Inst. XLII (1870) tav. d'agg. R. Die Stelle des Ballons vertritt hier ein Tierfell, das man sich jedoch auch als ausgestopft denken mufs; die dabei beschäftigten Männer, von denen der eine einen undeutlichen Gegenstand (Peitsche?) hält, während der andere mit Händen und Beinen zugleich seine Stöfse gegen dies Fell führt, sind mit halb tierischen Physiognomien dargestellt. [Bl]



226 Ballonschlagen (Karikatur).

Ballspiel. Während das Spielen mit dem Ball (σφαῖρα, *pila*) heute fast durchweg nur eine Belustigung der Jugend ist, erfreute sich dasselbe im Altertum schon seit der frühesten Zeit auch bei Erwachsenen grofser Beliebtheit, zumal das Ballspiel einen wichtigen Bestandteil der Gymnastik bildete und wegen der damit verbundenen Übungen der Muskelthätigkeit an Händen und Füfsen für kräftigend galt, so dafs sogar eigene Schriften über die hygieinische Seite des Ballspiels verfafst worden sind (des Galen Schrift περὶ μικρᾶς σφαίρας γυμνασίου ist uns noch erhalten, Werke V, 890 Kühn; Separatausgabe von J. Marquardt, Güstrow 1879). Schon bei Homer ergötzt sich Nausikaa mit ihren Begleiterinnen am Meeresstrande mit dem Schlagen des Balles (Od. VI, 100 ff.); und am Hofe des Phäakenkönigs bewundert Odysseus die Gewandtheit, mit der die Jünglinge dort den Ball zu schleudern verstehen (VIII, 370 ff.). Von der Bedeutung, welche das Spiel in der historischen Zeit hatte, spricht die Thatsache, dafs Sophokles, Alexander d. Gr., Caesar, Augustus, Alexander Severus und andere berühmte Männer des Altertums besondere Verehrer desselben gewesen sein sollen. Bei den gröfseren Gymnasien war daher ein besonderer Platz dem Ballspiel gewidmet, das sog. σφαιριστήριον (s. ›Gymnasion‹), und es gab selbst eigene Lehrer, welche darin unterrichteten. — Die Bälle, mit denen man spielte, waren nach Gröfse und Schwere aufserordentlich verschieden, und nicht minder mannigfaltig die Art, wie man sie benützte. Allerdings rührt die Mehrzahl der uns hierüber erhaltenen Nachrichten erst aus römischer Zeit her; allein die hauptsächlichsten Methoden darunter gehen jedenfalls auf griechische Sitte bereits der früheren Zeit zurück, wenn auch die kunstvollere Ausbildung einzelner Spielmethoden erst im Lauf der Zeit sich mag entwickelt haben. In der Kaiserzeit unterschied man fünf Arten von Bällen: kleine, mittelgrofse, grofse, sehr grofse und leere (Antyll. apud Oribas. I, 528 Daremb.; ἡ μὲν γὰρ ἐστι μικρά, ἡ δὲ μεγάλη, ἡ δὲ μέση, ἡ δὲ εὐμεγέθης, ἡ δὲ κενή), welche Aufzählung darauf schliefsen läfst, dafs die vier ersten Gattungen gestopfte Bälle waren. Zur Füllung verwandte man Federn, Haare, Wolle, Feigenkörner und dergl.; von aufsen wurde der Ball meist mit bunten Lappen

oder Flecken benäht. Als lateinische Bezeichnungen finden wir die Namen *pila*, in allgemeiner Bedeutung *pila arenaria, follis;* letzterer ist vermutlich mit dem leeren Ball identisch; sodann sind die griechischen Bezeichnungen *trigon* und *harpasta*, sowie die lateinische *paganica* erhalten, in ihrer näheren Bedeutung aber nur teilweise bestimmbar; höchst wahrscheinlich hat man sich unter diesen Benennungen nicht besondere Arten von Bällen, sondern nur von Ballspielen vorzustellen. — Von den mannigfaltigen Arten des Ballspieles können wir hier nur die wichtigsten herausheben. Das einfache in die Höhe Werfen des Balles, welchen man dann entweder selbst wieder auffängt oder von einem andern auffangen läfst, heifst οὐρανία (σφαῖρα). Ähnlich war das Spiel, wenn man den Ball in mehr horizontaler Richtung einem Mitspieler zuwarf; die Römer nennen dieses Ballspiel unter mehreren Personen *datatim ludere.* In dieser Weise spielen die vier kleinen Eroten aus Tanagra in der Züricher Sammlung, s. Kekulé, Thonfiguren aus Tanagra Taf. 4 f.; einen gröfseren Ball hält mit beiden Händen der Eros, der hier (Abb. 227) nach einer Terrakotte, Gazette archéol. VI (1880) pl. 4 abgebildet ist. Wahrscheinlich steht der Knabe im Begriff, den Ball einem Mitspieler zuzuwerfen. Anders ist das *expulsim ludere*, griech. ἀπόρραξις, wobei der Ball gegen eine Wand oder gegen den Boden geworfen und wenn er infolge seiner Elastizität zurückspringt, wieder aufgefangen oder von neuem mit der Hand zurückgeprellt wird; auch hier konnten mehrere mitsammen spielen, und derjenige trug dann den Sieg davon, welcher am längsten das Spiel trieb, ohne den Ball zur Erde fallen zu lassen. In Bädern und Gymnasien stand daher bei diesem Spiele ein ›Markeur‹ dabei, der die einzelnen Würfe zu zählen hatte, der sog. *pilicrepus* (Senec. Epist. 56, 1). Auf dieses Spiel scheint sich ein Teil des hier unter Abb. 228 wiedergegebenen Basrelief aus der ehemaligen Campanaschen Sammlung zu beziehen, nach Ann. Inst. XXIX (1857) tav. d'agg. BC. Hier sind ganz rechts drei Kinder (anscheinend zwei Mädchen und ein Knabe) in langen Kleidchen damit beschäftigt, Bälle gegen eine (nicht mit dargestellte) Wand zu schleudern; das erste (von rechts) ist eben im Begriff, den zurückfliegenden Ball mit der rechten Hand wieder zurückzuschleudern; das nächste erwartet mit ausgestreckter rechter Hand den zurückprallenden Ball und der dritte hält den Ball in beiden Händen, bereit ihn aufs neue fortzuschleudern. Die übrigen Kinder des Reliefs sind mit einem andern Spiel beschäftigt, auf welches wir bei ›Nüsse‹ zurückkommen werden. — Es konnte ferner auch eine Person mit mehreren Bällen spielen. Am einfachsten und häufig dargestellt ist das Spiel mit zwei Bällen. So sehen wir auf einem Vasenbild, Abb. 229, nach Ann. Inst. XIII (1841) tav. d'agg. J, eine sitzende Frau mit zwei Bällen beschäftigt; und auf dem unter Abb. 230, nach Panofka, Bilder ant. Lebens X, 1, abgebildeten Wandgemälde aus den Thermen des Titus sehen wir drei Jünglinge unter Leitung ihres Lehrers, einen jeden mit zwei Bällen beschäftigt. Offenbar bestand dies Spiel darin, dafs ein Ball beständig in der Luft schwebte und abwechselnd mit der einen und mit der andern Hand aufgefangen wurde. Schwerer war es, mit drei und noch mehr Bällen zu gleicher Zeit zu spielen; es gehörte das schon mehr zu den Kunststückchen der Jongleurs, und die unter Abb. 231 nach einem Vasenbilde bei Tischbein, Vases Hamilton I, 60 zu sehende, mit drei Bällen spielende Frau ist daher als Gauklerin zu fassen, was übrigens auch die Gesellschaft, in

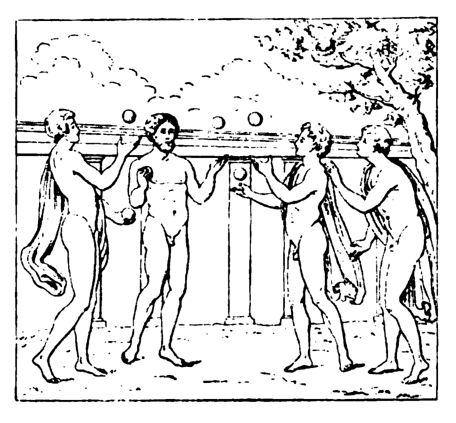


227 Ballspielender Amor.



228 Ballspielende Kinder. (Zu Seite 248.)

der sie dort dargestellt ist, bestätigt. — Beim *trigon* stellten sich, wie der Name des Spieles besagt, drei Spieler im Dreieck auf und spielten mit drei Bällen. Dann gab es auch Massenspiele, wobei zwei Parteien miteinander kämpften; es gab davon verschiedene Arten, unter denen namentlich diejenige, welche ἐπίσκυρος oder ἐπίκοινος hiefs, mit unserem Turnspiel des Ballschlagens grofse Ähnlichkeit gehabt zu haben scheint, insofern diejenige Partei, welche dabei bis an bestimmte Schranken zurückgedrängt wurde, verlor. Über diese Spiele (σφαιρομαχία) ist vornehmlich zu vergleichen die Abhandlung von J. Marquardt, De sphaeromachiis veterum, Güstrow 1879; sonst vgl. Becker-Göll, Gallus III, 168 ff.; Marquardt, Privatleben d. Römer S. 818 ff.; Grasberger, Erzieh. u. Unterr. I, 84 ff.; Becq de Fouquières, Les jeux des Anciens p. 199 ff. [Bl]



230 Ballspieler, römisch. (Zu Seite 248.)



229 Ballspielerin. (Zu Seite 248.)



231 Gauklerin mit drei Bällen. (Zu Seite 248.)

Banken, Bankiers. Der schon frühzeitig entwickelte blühende Handel der Griechen und die dabei immerhin ziemlich primitiven Verhältnisse des Münzwesens brachten es mit sich, dafs an allen gröfseren Handelsplätzen sich Geldwechsler etablierten, welche ihre Wechseltische meist auf öffentlichen Plätzen, vornehmlich auf der Agora, aufschlugen und danach den Namen τραπεζῖται erhielten. Die Umwechselung fremden Geldes gegen einheimische Münzsorten bildete aber nur einen kleinen Teil der Geschäfte, welche diese Kaufleute betrieben; sie liehen auch aus den ihnen zur Disposition stehenden Mitteln Geld gegen Pfänder aus oder beschafften Kapitalien zu gröfseren Handelsunternehmungen, wobei sie nicht allein mit ihrem eigenen Vermögen arbeiteten, sondern auch fremde, ihnen gegen Verzinsung anvertraute Gelder nutzbringend anlegten. Damit war vielfach die Einrichtung verbunden, dafs der Ausleiher für Zahlungen, welche er zu leisten hatte, Anweisungen auf seinen Bankier ausstellte, obgleich freilich von Wechseln in unserm heutigen Sinne im Altertum noch nicht die Rede war. Öffentliche oder Staatsbanken gab es in römischer Zeit an verschiedenen Orten Griechenlands und Kleinasiens (Athen, Kyzikos, Ilion u. s. w.); häufig vertraten auch die Heiligtümer die Stelle solcher Banken, indem sie Gelder gegen Zinsen ausliehen oder solche in Deposito nahmen. Der Zinsfufs war im allgemeinen ziemlich hoch, womit es zusammenhängt, dafs die Bankiers vielfach in den Ruf des Wuchers gerieten und im allgemeinen keine besonders geachtete Stellung einnahmen, obgleich manche darunter sich des Vertrauens ihrer Mitbürger erfreuten und daher nicht selten bei Verträgen, Käufen u. dergl. als Rat und Beistand oder Zeugen zugezogen wurden.

Eine etwas andere Rolle spielten die Bankiers in Rom und den römischen Provinzen. Zwar galt ursprünglich die Beschäftigung mit Geldleihgeschäften als unanständig, wie jede auf direkten Gelderwerb gerichtete Thätigkeit des freien Römers unwürdig erschien; aber der grofse Vorteil, welchen derartige Geschäfte mit sich brachten, liefs gar bald, namentlich als die systematische Ausbeutung der Provinzen begonnen hatte, solche altväterische Bedenken in den Hintergrund treten, und so nahmen denn die Geldwechsler oder Bankiers, *argentarii*, nicht nur aufserordentlich überhand, sondern es beteiligten sich selbst Personen der besten Stände an den durch die Bankiers vermittelten Unternehmungen. Eigentliche Staatsbanken gab es allerdings nicht, doch kam es bei Notständen vor, dafs der Staat eine unter Aufsicht öffentlicher Beamten stehende *mensa publica* errichtete (wie z. B. 352 v. Chr.). Die *argentarii* hatten ihre Plätze auf dem Forum, namentlich in den Durchgangsbogen, welche der *Janus summus, medius* und *imus* hiefsen. In den von ihnen vermittelten Geschäften trat bei entwickelteren Verhältnissen bald in der Weise eine Teilung ein, dafs die *argentarii* wesentlich nur die gröfseren Geldgeschäfte übernahmen, Zahlungen, auch bare Anlegung von Kapitalien u. dergl., während das kleine Wechselgeschäft, der Umtausch fremder Geldsorten u. dergl. den wenig geachteten *numularii* anheimfiel, welche dafür ein gewisses Agio nahmen. Jene sowohl wie diese standen jedoch unter Aufsicht des Staates, sowohl in Rom als in der Provinz; sie bedurften nicht allein einer Konzession zur Betreibung ihres Gewerbes, sondern sie mufsten auch Buch führen, um nötigenfalls in streitigen Sachen Rechenschaft ablegen zu können. Der Zinsfufs war an und für sich nicht sehr hoch, stieg aber, namentlich in den beständig zu Kapitalaufnahmen genötigten Provinzen, oft zu enormer Höhe.

Vgl. Hermann, Griech. Privataltert. S. 452 ff.; Becker-Göll, Charikles II, 208 ff.; Marquardt, Röm. Staatsverwaltung II, 63 ff. [Bl.]

Barbarenbildungen. Barbaren in ihrem charakteristischen Typus hat die Blütezeit der griechischen Kunst nicht dargestellt. Um solche zu kennzeichnen, bediente sich dieselbe rein äufserlicher Zuthaten in Tracht und Bewaffnung; so trägt Paris die phrygische Mütze, die Perser Hosen u. s. w. Häufig wurde aber selbst eine solche Charakterisierung unterlassen, sobald innerhalb einer Gruppe dieselbe durch eine Figur klar vor Augen gestellt wurde, so z. B. im Westgiebel von Aigina, wo alle Troer den Griechen völlig gleich gebildet sind, die ganze Partei aber durch Paris mit der phrygischen Mütze und seiner enganliegenden Rüstung als die der Troer für alle Beschauer mit voller Deutlichkeit gekennzeichnet ist. Die erste wirkliche Barbarenbildung, der wir begegnen, ist die Statue des Mausolos (s. ›Mausoleum‹) aus der Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. Hier finden wir aber noch keineswegs eine rein naturalistische Darstellung, sondern es begnügt sich der Künstler, nur einige besonders charakteristische Züge der Nationalität hervorzuheben unter Bewahrung des idealen Gesamtcharakters. Ähnlich verfährt die pergamenische Schule in der Alexandrinischen Zeit (s. ›Pergamon‹).

Erst die Römer waren es, welche in ihrer naturalistischen Tendenz auch den Barbarentypus ganz und voll, wie er ihnen erschien, wiedergaben. Gelegenheit genug dazu boten ihnen ihre historischen Darstellungen, mit denen sie ihre Fora und Gebäude meist statuarisch, ihre Triumphbögen und Ehrensäulen meist in Relief schmückten. Von letzterer Gattung werden wir in den Art. ›Triumphbögen‹ und ›Ehrensäulen‹ Beispiele finden. Von Beispielen statuarischer Art mögen hier einige angeführt sein. Abb. 232 (im Vatican; nach Photographie eines Gipsabgusses) stammt vom Trajansforum und stellt

einen Dacier vor. Dieser Marmorkopf gehörte, wie mehrere andre an derselben Stelle gefundene, wahrscheinlich einer Statue an, welche mit andern ein Siegesmonument des Kaisers schmückte. Hier ist die rohe Barbarennatur, welche in den pergamenischen Statuen noch andeutend gegeben ist, ganz ungeschminkt und naturgetreu wiedergegeben. Dafs die

232 Dacier. (Zu Seite 250.)

Wiedergabe eine getreue, dafür bieten uns die Köpfe in Abb. 233 und 234 Anhalt. Abb. 233 (nach Photographie eines Gipsabgusses) gibt offenbar einen Germanen wieder (Marmor in London), gewöhnlich als Thumelicus, der Thusnelda Sohn, bezeichnet, aber ohne irgend welche Gewähr der Richtigkeit. Hier tritt uns ein viel freierer, man möchte sagen, edlerer Charakter entgegen als im Dacier. Jene hohen Eigenschaften, welche ein Tacitus den Germanen nachrühmte, konnten natürlich auch einem Bildhauer, stellte er selbst besiegte Barbaren dar, nicht entgehen. Nicht überraschen wird es uns deshalb, in dem Marmorkopf einer Germanin in St. Petersburg (Abb. 234; nach Photographie eines Gipsabgusses) ein deutsches Mädchen dargestellt zu finden, begabt mit einer Feinheit und Innigkeit, wie selbst ein Germane dieselbe einem Porträt einer Landsmännin nicht besser hätte geben können. Aufmerksam sei gemacht darauf, wie es die Künstler verstanden haben, die Farbe der Haare, welche vielleicht noch durch Malerei im Original besonders angegeben war, auch plastisch vor Augen zu führen. Der Dacier hat offenbar schwarzes oder dunkelbraunes Haar, was der Künstler selber in blofsem



233 Germane.

Marmor durch den starken Kontrast von Licht und Schatten in der Behandlung klar gemacht hat. Der Germane ist heller und gelber, und die Germanin hat gewifs gelbes Haar. Eine schöne Marmorstatue (in der Loggia de Lanzi zu Florenz) stellt ebenfalls eine Germanin dar, zwar nicht Thusnelda, da jeder Porträtzug fehlt, wohl aber eine Germania devicta (Abb. 235, nach Photographie). Friederichs' schöne Worte (Bausteine I, 503 Nr. 809) mögen zur Erklärung dienen: »Die Statue ist würdig mit Tacitus' Germania verglichen zu werden, sie ist ein gleich schönes Denkmal, das ein Römer der germanischen Nation gesetzt hat. Der Künstler hat eine reife

Jungfrau gebildet, denn nur als eine solche, als eine Heldenjungfrau, die den Kampf nicht scheut, konnte Germania gebildet werden. Ihr hoher Wuchs überragt das Maſs des Südens und erinnert an das Wort des Tacitus, in dem er seine Bewunderung den hochgewachsenen germanischen Gestalten ausspricht. Sie trauert zwar über das Unglück ihres Vaterlandes, sie ist so ganz in ihre Trauer versunken, daſs sie auch des gelösten Gewandes, das ihre Brust entblöſst hat, nicht achtet, aber dieser tiefe Schmerz



234 Germanin. (Zu Seite 251.)

ist voll Adel und auch nur der Ausdruck einer hohen Gesinnung.« Dieses Werk tritt freilich insofern wieder aus dem Rahmen der eigentlichen Barbarenbildungen heraus, als der Künstler nicht das Porträt einer bestimmten Person geschaffen hat, überhaupt hat schaffen wollen, sondern die Darstellung der Frauen einer ganzen Nation, so daſs dasselbe einen idealeren Eindruck macht, als die sonstigen Barbarendarstellungen der Römer, ja selbst die der pergamenischen Kunst. [J]

Barbiere. Obgleich das Schermesser bekanntlich bereits bei Homer vorkommt (Il. K, 173: ἐπὶ ξυροῦ ἀκμῆς) und sein Gebrauch jedenfalls in eine noch beträchtlich frühere Zeit zurückreicht (wahrscheinlich war er den Griechen vom Orient her überkommen), so pflegte man doch in der historischen Zeit bis auf das Zeitalter Alexanders d. Gr. nur eine beschränkte Anwendung davon zu machen.



235 Sog. Thusnelda. (Zu Seite 251.)

Wenn wir daher auch schon frühzeitig bei den Griechen Barbiere (κουρεῖς) und Barbierstuben (κουρεῖα) finden, so bestand doch lange Zeit die Hauptthätigkeit jener jedenfalls nicht, wie bei uns, im Abnehmen des ganzen Bartes, im eigentlichen ξυρεῖν, *radere* (obgleich auch dies, wie Arist. Thesm. 214 ff.



zeigt, vereinzelt vorkam, aber als weibisch und verächtlich galt), sondern, wie auch die Bezeichnung andeutet, vornehmlich im κείρειν, *tondere* (daher der Barbier lateinisch *tonsor*), d. h. im Verschneiden des Haupt- und Barthaares, wobei man sich in der Regel einer Schere, der ψαλίς oder μία μάχαιρα, in Form eines elastischen, in der Mitte gebogenen und an den Seiten geschärften Bronzeblechs bediente. Ein charakteristisches Bild eines κουρεύς gibt uns die hier (Abb. 236 u. 237) abgebildete Gruppe, eine Terrakotte



236 Barbier.



237 Haarscheere.

aus Tanagra, im Berliner Museum, nach Arch. Ztg. XXXII, Taf. 14. Auf niedrigem Schemel sitzt der Bürger, der sich die Haare verschneiden läfst, anscheinend ganz in einen langen Frisiermantel gehüllt; hinter ihm steht der ziemlich kleine κουρεύς, vielleicht nicht der Herr selbst, sondern nur ein Gehilfe oder Sklave desselben. Zum Schneiden bedient sich derselbe eines unserer modernen Schere einigermafsen entsprechenden Gerätes mit zwei Schneiden, vielleicht die allerdings erst spät erwähnten δύο μάχαιραι κουρικαί (Clem. Alex. Paed. III, 11 p. 290). Die zum eigentlichen Rasieren des Bartes gebrauchten ξυρά hatten eine von der bei uns gebräuchlichen beträchtlich abweichende Gestalt; zahlreiche Funde in Griechenland und den Inseln, wie in Italien, dienen zum Nachweis, dafs diese Form das ganze Altertum hindurch dieselbe geblieben ist, wie sie wahrscheinlich schon in prähistorischen Zeiten üblich war, nämlich die einer halbmondförmig gebogenen Klinge mit kleinem, ringförmigem Griff; vgl. Abb. 238, nach einem bei Bologna gefundenen Exemplar, abgebildet in den Atti dei Lincei, Mem. d. Cl. di scienze morali Ser. III, vol. V, Fig. 10. Obgleich die Bestimmung dieser Instrumente als Rasiermesser vielfach angezweifelt worden ist, kann sie doch als sicher gelten, nachdem man an der Figur des Kairos (s. Art.) auf einem Turiner Relief ganz die gleiche Form in dem Messer,



238 Rasiermesser.

auf dessen Schärfe der Wagebalken der vom Kairos gehaltenen Wage ruht, nachgewiesen hat (vgl. Arch. Ztg. XXXIII, Taf. 1, 1). Aufbewahrt wurden dieselben in einem eignen Futteral, der ξυροδόκη (Arist. Thesm. 220). — Als seit der Zeit Alexanders d. Gr. es allgemeiner Brauch wurde, sich den Bart gänzlich abnehmen zu lassen, wurde die Thätigkeit der Barbiere nach dieser Richtung hin eine umfangreichere, da Selbstrasieren im Altertum, schon wegen der noch unvollkommenen Beschaffenheit der Rasiermesser, jedenfalls ungewöhnlich war. Aufserdem besorgten die Barbiere auch das Putzen der Nägel, die Entfernung verhärteter Haut, der Warzen u. dergl. m. Ihre Läden waren beliebte Sammelpunkte der unbeschäftigten Spaziergänger, wo immer Gesellschaft zu treffen war und Neuigkeiten erzählt wurden; bekanntlich wurde die Nach-

richt vom Untergang des athenischen Heeres auf Sicilien zuerst in einer Barbierstube des Piraeus bekannt. — In Rom waren die Verhältnisse im wesentlichen die gleichen. Freilich ist die Sitte, Bart- und Haupthaar mit dem Messer kürzen oder ganz abnehmen zu lassen, erst spät in allgemeinen Brauch gekommen; die ersten *tonsores* sollen im Jahre 300 v. Chr. aus Sicilien nach Rom gekommen sein (Varr. R. R. II, 11, 10); immerhin ist natürlich auch früher schon Kürzung der Haare vorgekommen, nur dafs es kein bestimmtes, eigens damit sich beschäftigendes Gewerbe gab. Das Scheren des Bartes geschah seit jener Zeit in den *tonstrinae*, und zwar entweder *per pectinem*, wenn derselbe nur vermittelst der Schere verkürzt wurde, oder mit der *novacula*, dem Schermesser, wobei er glatt von der Haut weggeschoren wurde. Reichere hielten sich freilich eigene Barbiere unter ihren Sklaven; die meisten aber gingen in die Barbierläden, die auch in Rom und den Provinzen beliebte Sammelpunkte der Flaneurs waren, wie heute noch in Italien der *Salone* des Haarschneiders. In der Kaiserzeit waren diese Läden häufig schon ziemlich elegant ausgestattet, nicht blofs mit allerlei Messern, Scheren, Zangen, Brenneisen u. s. w., sondern selbst mit gröfseren Wandspiegeln; vgl. die Schilderung bei Luc. adv. indoct. 29. — Vgl. die Litteratur beim Art. »Barttracht«. [Bl]

239 Goldne Gesichtsmaske aus Mykenä.

Barttracht. Über die Barttracht der Griechen können wir im wesentlichen nur durch die Denkmäler Aufschlufs erhalten, da die Schriftquellen hierüber fast ganz schweigen. Zu den ältesten Belegen hierfür müssen wir die von Schliemann in Mykenä gefundenen goldenen Masken rechnen, welche ohne allen Zweifel nicht Idealköpfe, sondern Porträtdarstellungen sein sollen. Das am besten erhaltene Exemplar derselben (Abb. 239, nach Schliemann, Mykenä S. 332 Fig. 474) zeigt einen regelmäfsig geschnittenen, halbrunden Kinn- und Backenbart mit aufwärts gedrehtem Schnurrbart, alles in offenbar künstlicher Weise angeordnet, wie sie im Orient heimisch war (man vergleiche die Bärte auf alten syrischen und persischen Monumenten). Ebenso zeigen die ältesten Vasenbilder von Melos, Kamiros u. s. w. nicht einen langen, ungepflegten, sondern einen ziemlich kurz gehaltenen, spitz zugeschnittenen Kinnbart, während die Oberlippe rasiert erscheint. Vgl. Abb. 240, nach Conze, Melische Thongefäfse Taf. 4. Helbig spricht daher in seiner Abhandlung: Sopra il trattamento della capellatura e della barba all' epoca Omerica, in den Atti dei Lincei, Memor. d. Cl. di scienze morali Ser. III, vol. V, p. 1 sqq., die sehr wahrscheinliche Vermutung aus, dafs auch in der Homerischen Zeit, für welche der Gebrauch des Schermessers ja bezeugt ist (s. »Barbiere«), dieses vornehmlich dazu benutzt wurde, den Schnurrbart zu rasieren, wie das nachgewiesenermafsen auch phönikische Mode war. Auch hocharchaische griechische Skulpturen, wie das samothrakische Relief mit Agamemnon und seinen Herolden oder der auf der Akropolis von Athen gefundene kalbtragende Hermes, haben keinen Schnurrbart. Diese Mode scheint sich in Sparta noch längere Zeit erhalten zu haben (man vergleiche die Verordnung des Lykurg, Plut. Cleom. 9), wenn auch vielleicht nur für Jünglinge, während wir sonst überall in der historischen Zeit dem Schnurrbart in Verbindung mit dem Vollbart begegnen. Der Kinnbart behält jedoch noch lange die ziemlich kurz geschnittene Keilform bei (so der Hermes σφηνοπώγων); auch der Schnurr-

bart wird beschnitten und bisweilen sogar, jedenfalls mit Anwendung irgendwelchen kosmetischen Mittels, etwas gekräuselt, wie wir es z. B. an dem einem altertümlichen Muster nachgebildeten Kopfe des sog. Zeus Trophonios im Louvre (Abb. 241, nach Arch. Ztg. XXXII Taf. 9) sehen. Derselbe Kopf zeigt auch die für Köpfe alten Stiles charakteristische Trennung zwischen Kinn und Backenbart, die sich in viel freierer Behandlung auch an der schönen Bronzebüste des bärtigen Dionysos (sog. Plato) in Neapel wiederfindet. Die schönste Form eines wohlgepflegten Vollbartes zeigen, abgesehen vom Zeustypus, die Porträtfiguren aus der zweiten Hälfte des 5. und aus dem 4. Jahrhundert, Perikles, Sophokles u. A. Ein langer, nicht beschnittener Bart ist bei Greisenköpfen häufig zu finden, scheint auch in Sparta gewöhnlich gewesen zu sein. Seit Alexander d. Gr. kam es auf, sich den ganzen Bart rasieren



240 Altgriechischer Bart. (Zu Seite 254.)

zu lassen und wurde bald so allgemeiner Brauch, dafs nicht blofs die Fürsten der hellenistischen Epoche, sondern auch die meisten aus jener Zeit herrührenden Dichter- oder Philosophenporträte bartlos sind; nur die Sophisten hielten an dem langen Barte fest. Hingegen ist der Schnurrbart allein, bei glattem Kinn, weder bei Griechen noch bei Römern jemals üblich gewesen und durchaus barbarischer Brauch, wie z. B. bei den Kelten; man vergleiche die Figur des sog. sterbenden Fechters.

Was die **Römer** anlangt, so trugen dieselben anfänglich Bart- wie Haupthaar lang und unbeschnitten, obgleich ihnen auch das Rasiermesser bereits in der Königszeit bekannt war (wie die Anekdote vom Augur Attus Navius beweist, Liv. I, 36 u. s.). Regelmäfsiges Rasieren wurde erst seit der Zeit des letzten punischen Krieges üblich; der jüngere Africanus soll der erste gewesen sein, welcher sich täglich rasieren liefs. Von da ab wurde es Sitte, dafs nur jüngere Leute oder Stutzer ein kleines Bärtchen trugen, die Männer aber, wenigstens vom vierzigsten Jahre ab, sich den Bart abnehmen liefsen; doch pflegten Ärmere, denen die Mittel, regelmäfsig in die *tonstrina* zu gehen, fehlten, den Bart stehen zu lassen, und ebenso liebte es auch eine gewisse Klasse von Philosophen, vornehmlich die Cyniker, auch in der Kaiserzeit noch, durch ihren langen und ungepflegten Bart auch äufserlich ihre Verachtung alles Herkommens zur Schau zu tragen. Aufserdem liefs man bei Trauer oder in ähnlichen Fällen, bei denen man seine Bekümmernis auch durch die äufsere Erscheinung zu erkennen geben wollte, sich den Bart wachsen. Die römischen Porträts sind daher bis ins 2. Jahrhundert hinein, wenigstens



241 Altertümelnde Götterbüste.

soweit es sich um Männer von bestandenem Alter handelt, bartlos. Erst unter Hadrian wurde es wieder Mode, den Bart voll wachsen zu lassen; doch hielt sich dieser Brauch nur bis auf Konstantin, von wo ab die Bartlosigkeit wieder zur Regel wird; die Kaiserporträts jener Zeit sind durchweg bartlos bis auf Julian, der auch hierin seine Opposition gegen die neue Richtung bekannte, dafs er sich den Bart stehen liefs (man vergleiche dessen Schrift Μισοπώγων).

Vgl. Becker-Göll, Gallus III, 237 ff.; Marquardt, Privatleben d. Römer S. 580 ff.; Pauly, Realencykl. 2. Aufl. I, 2262 ff. [Bl]

Basilica s. ›Markt II‹.

Baukunst.

I. Griechenland.

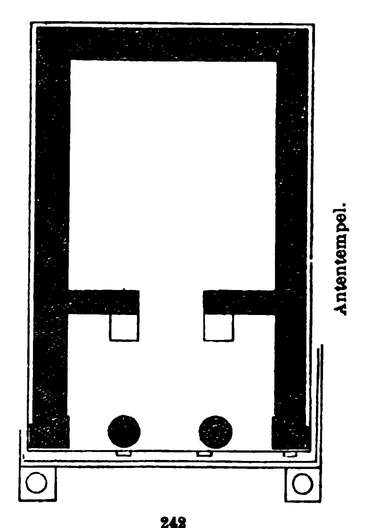
Die ältesten uns bekannten Werke griechischer Baukunst dienten wesentlich praktischen Zwecken. Bedeutsam treten uns entgegen die Burg- und Stadtbefestigungen mit ihren Mauern und Thoren, ferner Grabanlagen. Architektonischen Charakter im höheren Sinne des Wortes zeigen diese Werke nicht, obgleich sie in konstruktiver Beziehung häufig unsere Bewunderung erregen. Dem dekorativen Schmuck ist bei dieser Bauart nur wenig Raum gegeben, und wo er sich findet, zeigt er meist fremdländische, besonders asiatische Elemente.

Von diesen zum gröfsten Teil noch dem 2. Jahrtausend v. Chr. angehörigen Werken, welche man gewöhnlich als kyklopische oder pelasgische zu bezeichnen pflegt (sie werden eingehender Behandlung finden unter »Kyklopenbau«), sind grundverschieden die Werke griechischen Stiles, der zwar noch nicht absolut vollendet, aber doch schon relativ hoch entwickelt in erhaltenen Monumenten aus der Zeit um etwa 600 v. Chr. sich zeigt. Das Entstehen dieses neuen Stiles können wir im einzelnen historisch nicht verfolgen. Die ältesten Monumente treten uns schon als Fertiges entgegen. Die Weiterentwickelung vollzog sich vornehmlich am Tempelbau. Deshalb wollen wir der Darlegung der drei uns bekannten Stilarten, des dorischen, ionischen und korinthischen, auch die Betrachtung des griechischen Tempels zu Grunde legen. Und zwar betrachten wir zuerst die verschiedenen Tempelformen, dann die Stilarten.

A. Die Tempelformen.

Die älteste uns bekannte Form des griechischen Tempels ist die eines einfachen oblongen Cellabaues. Bei dem auf dem Berge Ocha auf Euboia erhaltenen uralten Heiligtume liegt der Eingang auf einer der Langseiten, zu beiden Seiten ein Fenster. Diesem einfachsten Baue tritt nun gleich entgegen der peripterale Bau, eine von einem Säulenkranze umgebene oblonge Cella, ein monumentales Zeltdach (σκηνή) für das Götterbild (Semper, Stil II, 408 f.). Dieser Thatsache steht die seit Vitruvius (vgl. de archit. III, 2) gang und gäbe Ansicht entgegen, welche eine vom Antentempel bis zum Dipteros allmählich wachsende Entwickelung annimmt. Die Hinfälligkeit dieser Ansicht wird am klarsten, wenn wir in der Aufzählung der Tempelformen einfach eben dieser Ansicht folgen.

Die älteste Form nächst der ungeschmückten Cella soll der Antentempel (ναὸς ἐν παραστάσι, *templum in antis*) sein. Die oblonge Cella hat ihren Eingang an einer der Schmalseiten, die Längsmauern springen über die Eingangsmauern vor und endigen in viereckigen Wandpfeilern (παραστάδες, *antae*). Ferner stehen zwischen diesen Anten zwei Säulen, welche Gebälk und Giebel tragen. Der sog. Tempel der Themis zu Rhamnus (dorischen Stiles, 5. Jahrh.) bietet ein Beispiel (Abb. 242; Ant. of Attica Ch. 7 pl. 1).



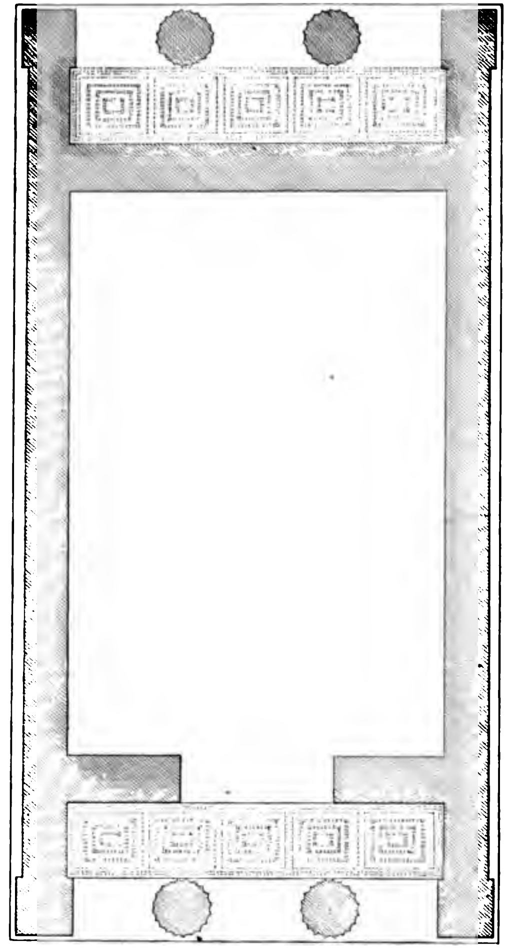
242
Sog. Tempel der Themis zu Rhamnus.

Aus dieser Form entwickelt sich die des Doppelantentempels, welcher dieselbe Anordnung an der Hinterfronte wiederholt. Im dorischen Tempel der Artemis in Eleusis aus dem 4. Jahrh. (Abb. 243; Ant. of Attica Ch. 5 pl. 1) besitzen wir ein Beispiel. Schon dieses späte Vorkommen beider Tempelformen — frühere Monumente als die genannten sind nicht bekannt — zeigt, dafs dieselben nicht die ursprünglichen sein können.

Beim Prostylos springen die Längsmauern über die Eingangswand vor und endigen in Anten, denen je eine Ecksäule, welche beide zwei Mittelsäulen einschliefsen, entspricht. Die Form ist in der griechischen Baukunst sehr selten, sie tritt uns entgegen im sog. Tempel des Empedokles zu Selinus, einem ionischen Bau mit dorischem Gebälk (nach Hittorff) unbestimmten Alters (Abb. 244; Hittorff, Arch. ant. de la Sicile pl. 17 f. 1).

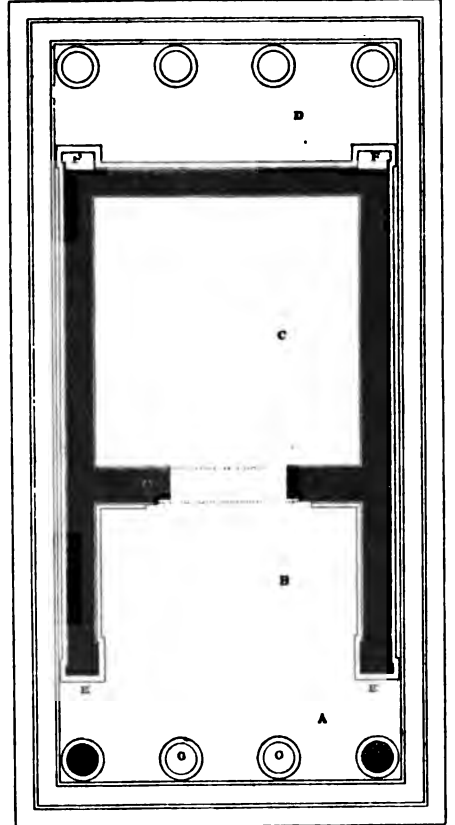
Der Amphiprostylos sollte an der Hinterfronte dieselbe Anordnung wiederholen, doch stimmen hiermit die Monumente nicht überein. So hat der jetzt völlig verschwundene ionische Tempel am Ilisos zu Athen, im 5. Jahrh. erbaut (Abb. 245; Stuart and Revett, Ant. of Athens, new edition, London 1827 ff., I Ch. 2 pl. 7 f. 2), zwar vorn dieselbe Anordnung, hinten wiederholt sich allerdings die Säulenstellung, doch springen die Cellamauern nicht vor. Am ionischen Tempel der Athena Nike zu Athen (Abb. 246; Rofs, Akropolis I Taf. 1 Fig. 2) haben wir vorn und hinten die Säulenstellung, aber ohne vorspringende Cellamauern. Einen sechssäuligen Amphiprostylos mit vorspringenden Cellamauern bildet der Cellabau des Parthenon (s. Art.).

Der Peripteros. Innerhalb eines Säulenkranzes (6 Säulen oder 8 in der Fronte) erhebt sich der oblonge Cellabau. Letzterer hat bei den ältesten uns erhaltenen Monumenten nicht die Form eines Antentempels, wie es der Fall sein müfste, wenn der Peripteros sich aus dem Antentempel entwickelt hätte, sondern die Vorhalle der Cella ist durch eine



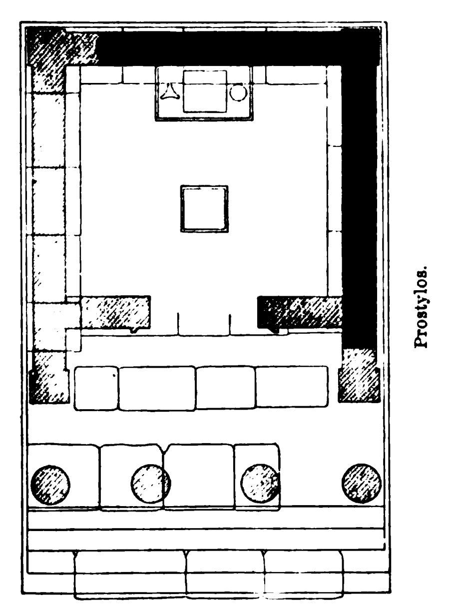
Doppel-Antentempel.

243 Artemistempel zu Eleusis. (Zu Seite 256.)



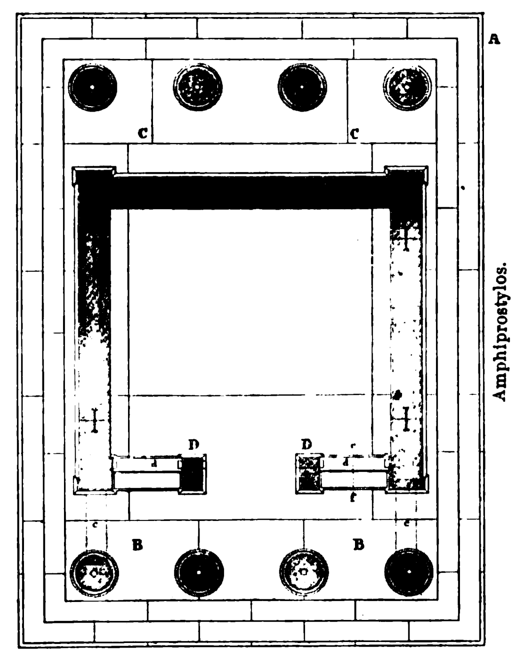
Amphiprostylos.

245 Tempel am Ilisos zu Athen. (Zu Seite 256.)



Prostylos.

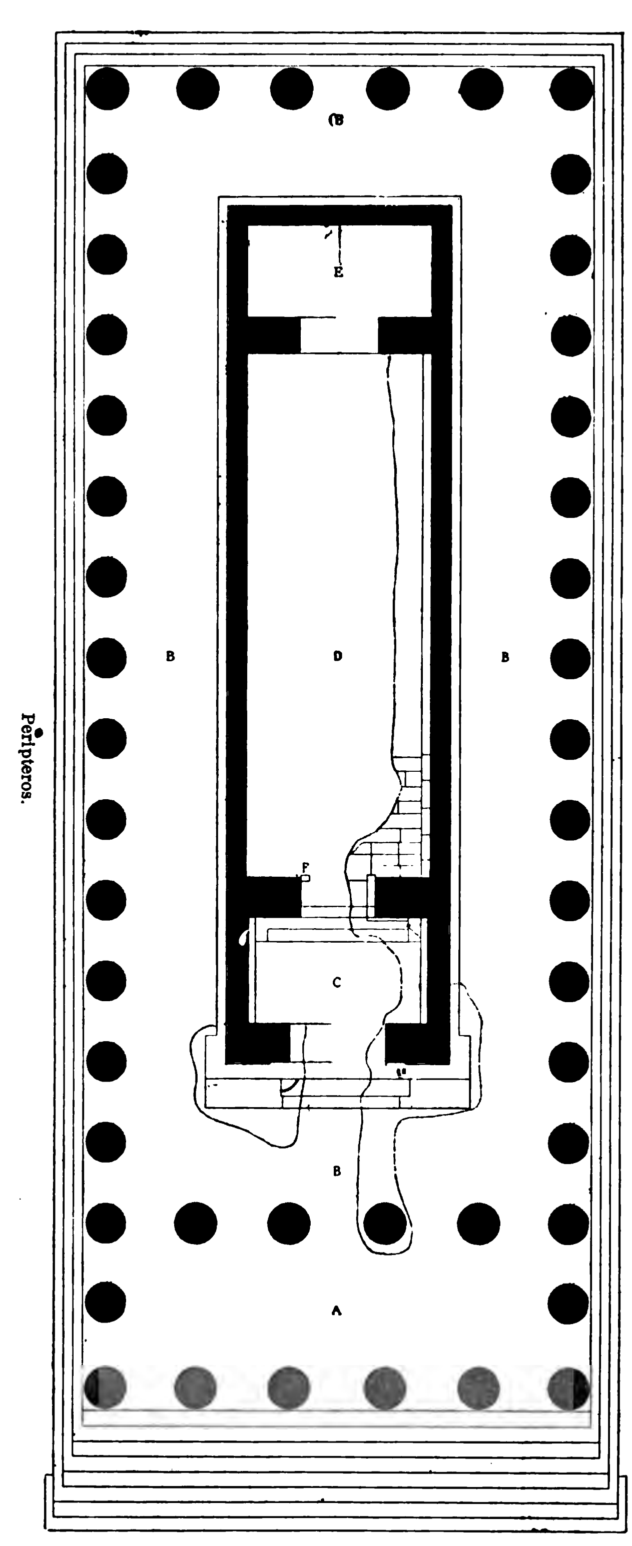
244 Sog. Tempel des Empedokles zu Selinus. (Zu Seite 256.)



Amphiprostylos.

246 Tempel der Athena Nike zu Athen. (Zu Seite 256.)



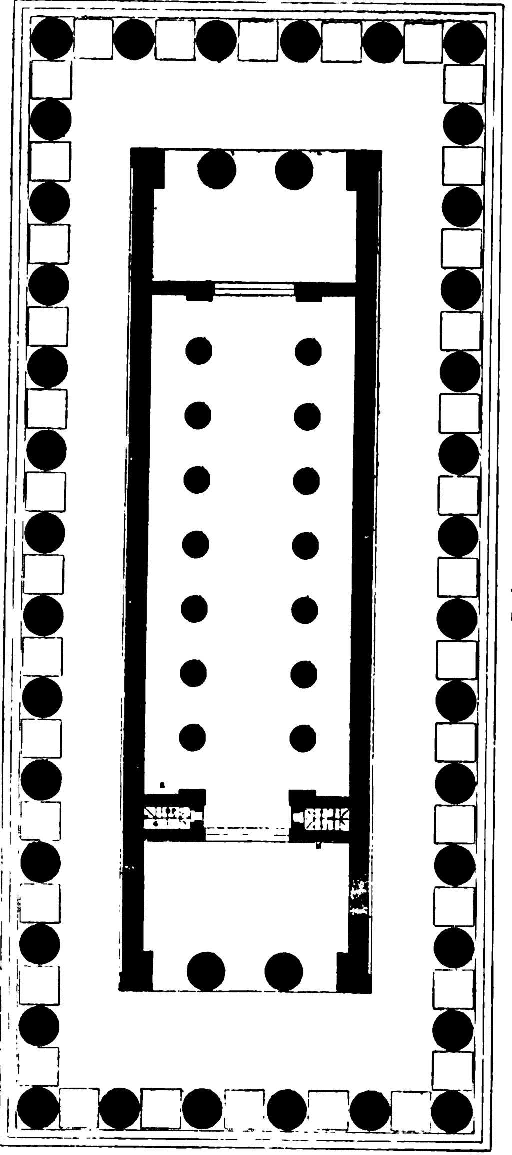


247 Tempel C zu Selinus.

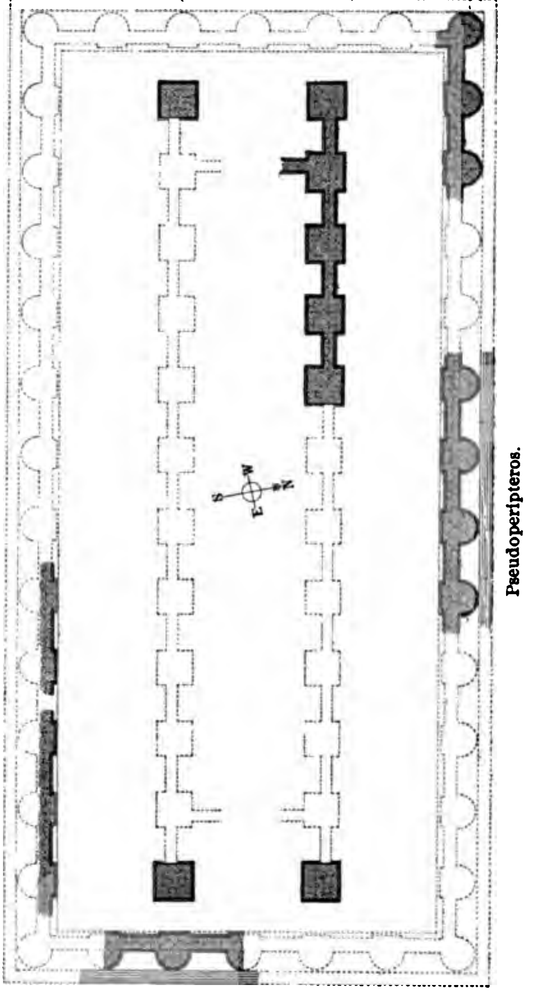
Mauer geschlossen und durch eine Thür zugänglich. Diesem Satze widerspricht freilich das allerälteste uns erhaltene dorische Tempelgebäude, das Heraion zu Olympia, nach den jetzt erhaltenen Resten ein Peripteros mit einer Cellaanlage in Doppelantentempelform, doch ist zu bemerken, dafs die ursprüngliche Plananlage des ganzen Baues keineswegs feststeht. Vgl. darüber »Olympia«. Soweit unsere gesicherte Kenntnis reicht, umschliefsen die ältesten Peripteroi keine Anten- oder Doppelantentempel. Der oblonge Cellabau gliedert sich in drei Teile: die Vorhalle (πρόναος), die Cella (ναός) und das Hintergemach (ὀπισθόδομος). Der dorische Tempel C zu Selinus (um 600) zeigt uns diese Disposition des Planes (Abb. 247; Hittorff pl. 21). Zwischen der Fronte des Säulenkranzes und der des Cellabaues ist noch eine besondere Säulenzwischenreihe eingefügt, welche aber bei späteren Bauten fortfällt. Eine spätere Form tritt uns im dorischen Tempel des Poseidon zu Poseidonia (Paestum) aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. entgegen (Abb. 248; Delagardette, Ruines de Paestum pl. 3). Hier sehen wir innerhalb des Säulenkranzes einen vollkommenen Doppelantentempel. Der Opisthodom erscheint nicht mehr als geschlossenes Gemach, sondern als offene Halle. Einen ähnlichen Grundplan zeigt das sog. Theseion zu Athen, um ein Beispiel aus dem 5. Jahrh. anzuführen (s. »Theseion«). Einen Amphiprostylos umschliefst, wie erwähnt, der Säulenkranz des Parthenon. — Daraus nun, dafs die ältesten Peripteroi keine Antentempelform im Cellabau zeigen, aufserdem aber da, wo diese Form eintritt, keine Korrespondenz zwischen den Anten und den Säulen der Front- und Langseiten, wie Vitruv verlangt, hergestellt ist (Abb. 248), geht hervor, dafs der Peripteros nicht aus dem Antentempel entwickelt sein kann. Der Wechsel im Plane des Cellabaues (geschlossene Vorhalle, Doppelantentempel, Amphiprostylos) läfst den Peripteros als eine eigenartige, vom Antentempel unabhängige Schöpfung erscheinen.

Der Pseudoperipteros lehnt den Säulenkranz in Form von Halbsäulen an die Cellawände. Ein Beispiel dieser nur ausnahmsweise gebrauchten Form ist uns im dorischen Zeustempel zu Akragas, in der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. begonnen (Abb. 249; Stuart, IV Agr. pl. 1), erhalten. Der Grund dieser Anordnung ist in der Kolossalität des Baues einesteils, im schlechten Material andernteils zu suchen. Man war nicht im stande, mit dem schlechten Material die weiten Intercolumnien zu überdecken.

Der Dipteros umgibt den Cellabau mit zwei Säulenreihen, 8 oder 10 Säulen in der Fronte. Beispiel: der ionische Tempel des Apollon zu



248 Poseidontempel zu Paestum. (Zu Seite 258.)



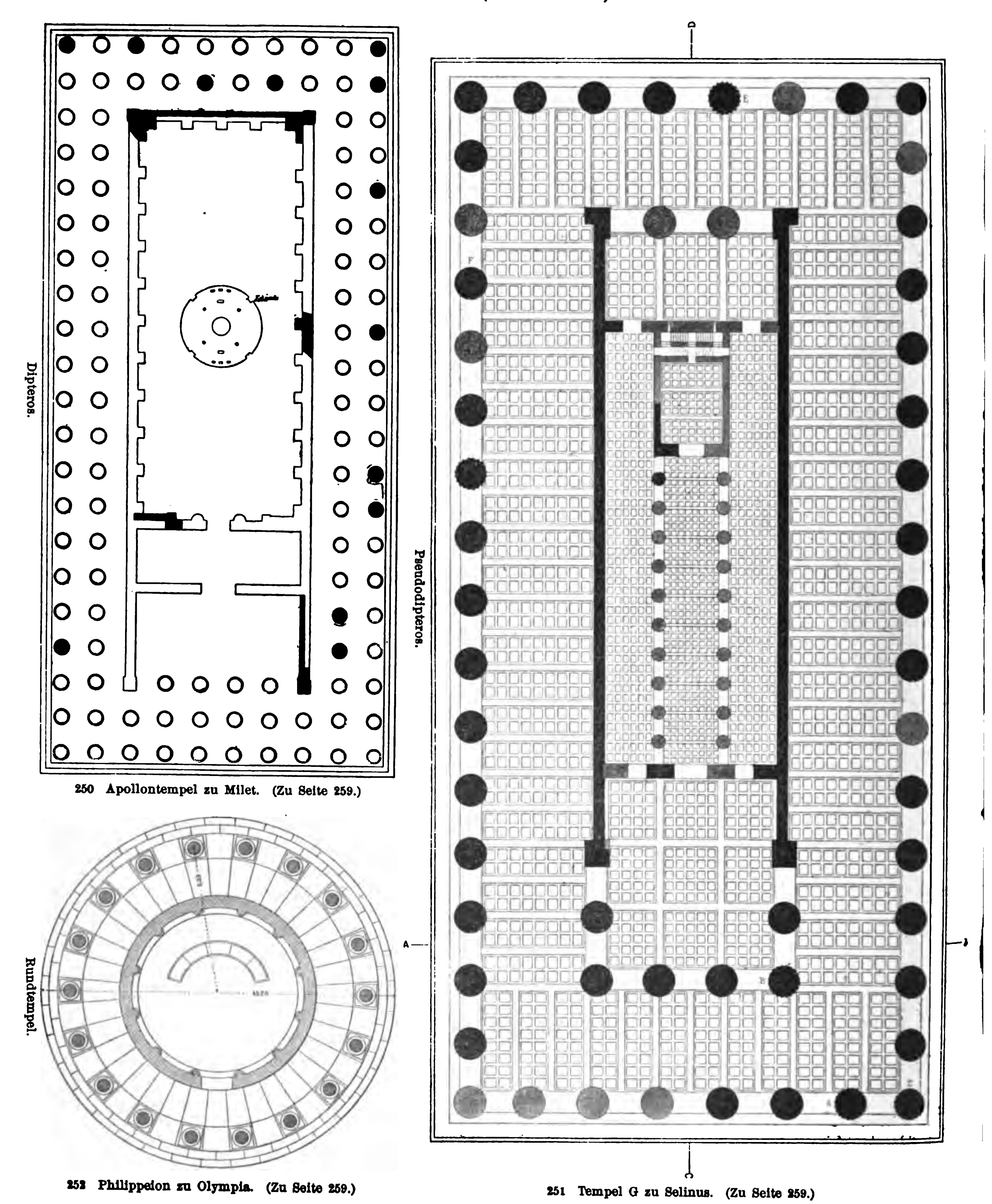
249 Zeustempel zu Akragas. (Zu Seite 258.)

Milet aus dem 5. Jahrh. (Abb. 250; Altert. von Ionien Kap. 3 Taf. 3).

Der Pseudodipteros hat einen sehr breiten Säulenumgang zwischen Cella und Säulenkranz, so dafs es den Anschein hat, als sei zwischen beiden die innere, zweite Säulenreihe ausgefallen. Diese Form ist aber keineswegs aus dem Dipteros durch Weglassung des inneren Säulenkranzes entstanden, sondern einfach dadurch, dafs eine breite Fronte bei schmaler Cellaanlage von selber einen viel breiteren Säulenumgang brauchte. Theoretisch entwickelt wurde die Form erst um die Zeit Alexanders (s. ›Hermogenes‹). Der in der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. begonnene Tempel G. zu Selinus im dorischen Stil zeigt diese Form (Abb. 251; Hittorff, pl. 63).

Aufser diesen gewöhnlichen oblongen Tempelformen finden sich auch Abarten, so vornehmlich die Rundtempel, welche Vitruv in zwei Klassen teilt: Monopteroi und Peripteroi. Erstere sind einfache Säulenkreise ohne Cella, letztere solche mit Cella. Tempel dieser Formen sind uns nicht erhalten, wir können uns aber ihre Anlage klar machen nach einigen Gebäuden andrer Bestimmung. Die Form des Monopteros zeigen die kleinen korinthischen Rundbauten des Exedra des Herodes Atticus zu Olympia, die des Peripteros das ionische Philippeion daselbst (Abb. 252; Funde von Olympia, Ausg. in einem Bande, Taf. 37).

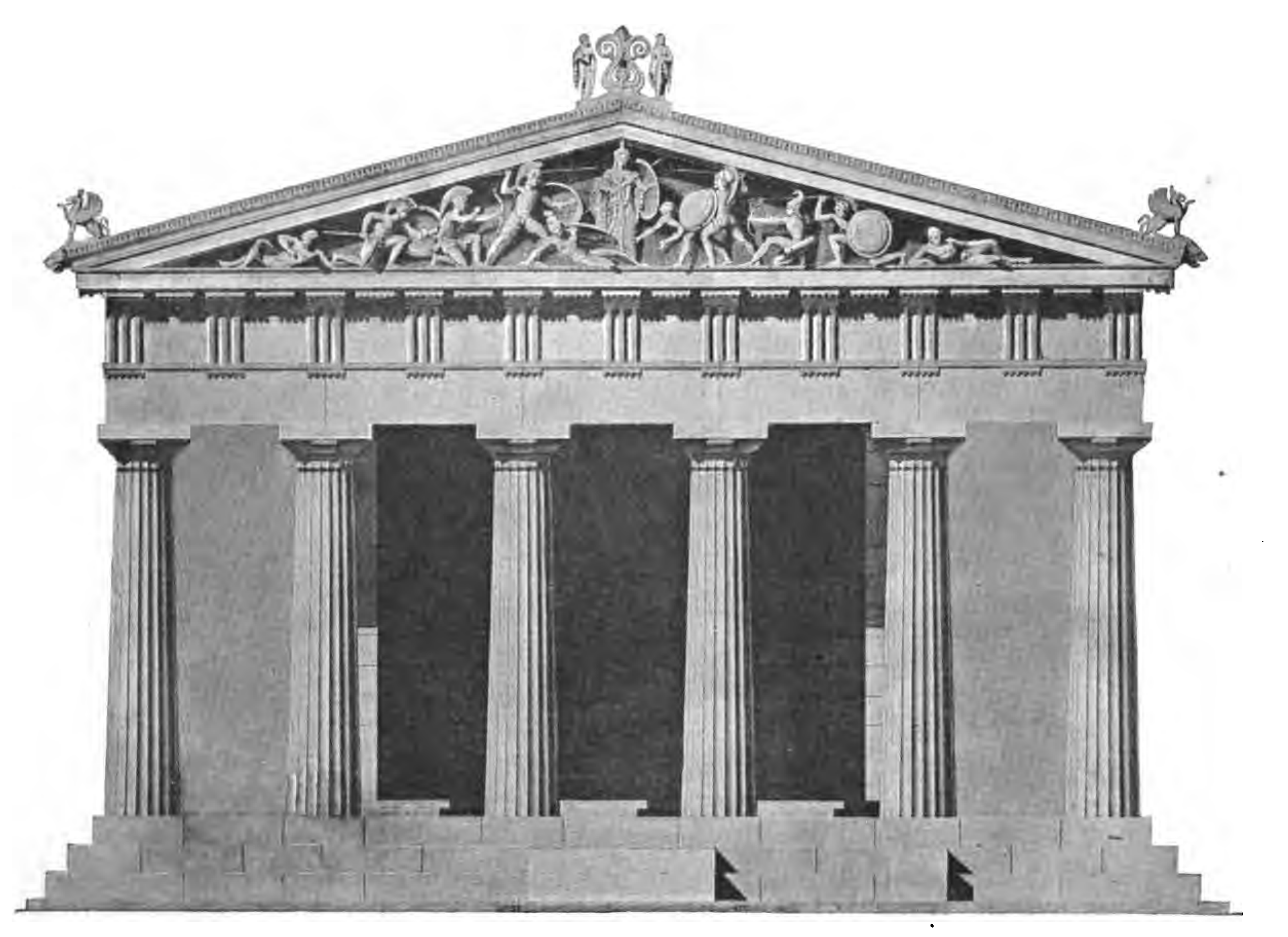
Die Mysterientempel hatten ihrem Zwecke gemäfs eine von allen übrigen Tempeln abweichende Form, worüber vgl. ›Eleusis‹.



250 Apollontempel zu Milet. (Zu Seite 259.)

252 Philippeion zu Olympia. (Zu Seite 259.)

251 Tempel G zu Selinus. (Zu Seite 259.)



253 Athenatempel zu Aigina. (Zu Seite 262.)

Durchschnitt durch die Fronte eines dorischen Tempels.

254 Vom Athenatempel zu Aigina.

Sima

Geison

Triglyphon (Fries)

Epistylion (Architrav)

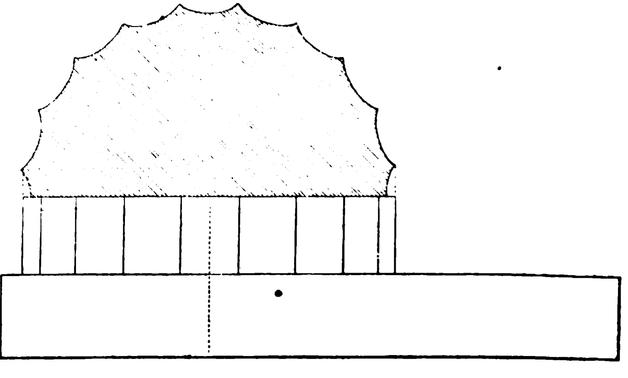
Abacus

Echinus

B. Die Stilarten.

1. Der dorische Stil.

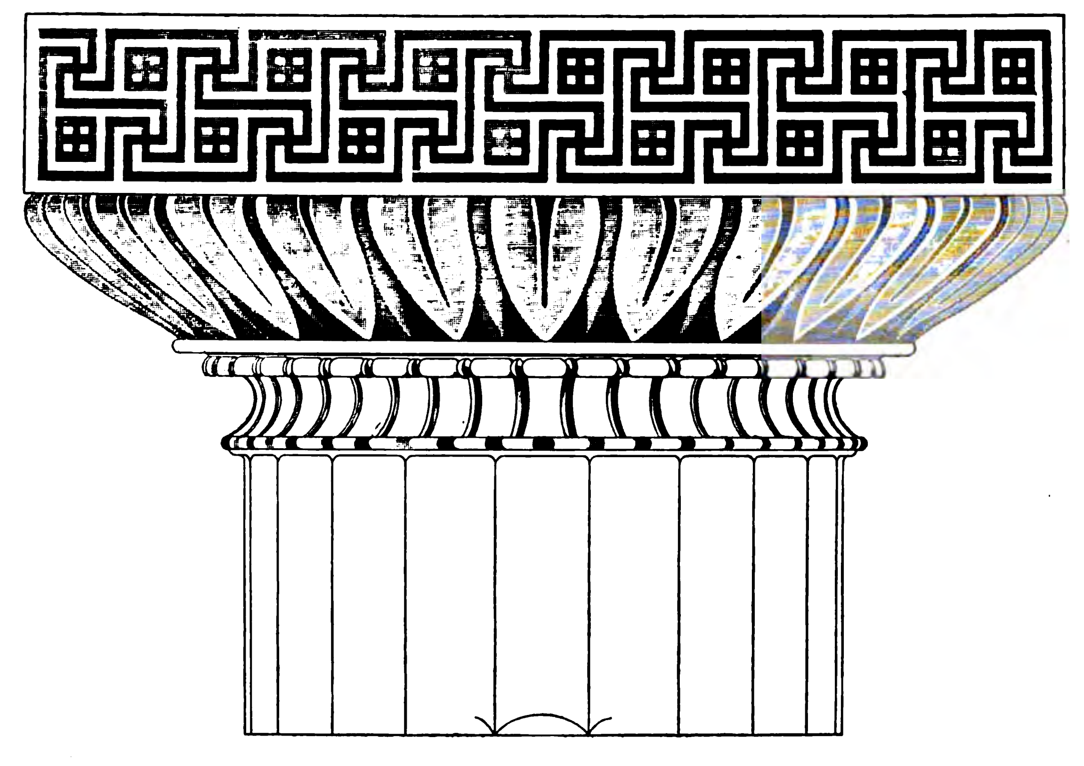
Wir gehen von der Betrachtung des dorischen Peripteros aus. (Vgl. Abb. 253 u. 254; Athenatempel zu Aigina; Cockerell, Temples at Aegina and Bassae pl. 4. — Abb. 255; vom sog. Thereion zu Athen; Stuart III Ch. 1 pl. 9 f. 1.) Der Tempel besteht aus Cellabau und Säulenkranz. Er erhebt sich auf einem Unterbau (κρηπίς, κρηπίδωμα). Der innere Kern des letztern, teils massiv, teils und zwar gewöhnlich nur in festen Substraktionen für die Mauern und die Säulenstellungen bestehend, heifst Stereobates und ist meist aus geringerem Material als der übrige Bau herge-



255 Vom sog. Theseion zu Athen.



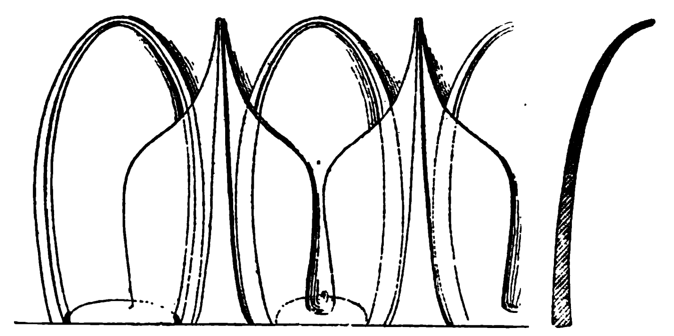
stellt (bei Marmorbauten Poros oder Konglomeratstein). Umkleidet wird dieser Stereobat von einer Stufenanlage, meist drei Stufen umfassend, aber auch mehr, deren oberste als Stylobates (Säulenstand) bezeichnet wird. Auf dem Stylobat erhebt sich der Säulenkranz, welcher rings um die Cella einen Umgang (πτέρον, πτέρωμα) freiläfst. Die Säule (κίων, στῦλος, *columna*) besteht aus Schaft, Hals und Kapitäl. Eine Basis ist nicht vorhanden, die Säule steht unmittelbar auf dem Stylobat. Der Schaft (σῶμα, καυλός, *scapus*) ist ein nach oben geschwungenen Kontur des Echinus überführen. Während die Kanäle sich gewöhnlich im Halse gegen die Ringe tot laufen oder mit flachem Bogen abgeschlossen sind, findet sich in einigen älteren Beispielen der Säulenhals mit einem hohlkehlartigen Ausschnitt versehen oder mit einem überfallenden Blattkranze geschmückt (Abb. 256; vom kleinen Tempel zu Paestum; Bötticher, Tektonik Taf. 4 Fig. 3). Gekrönt wird die Säule durch das Kapitäl (κεφαλή, *capitulum*, *capitellum*). Dasselbe besteht aus dem Echinus (ἐχῖνος) und dem Abacus (πλίνθος). Ersterer



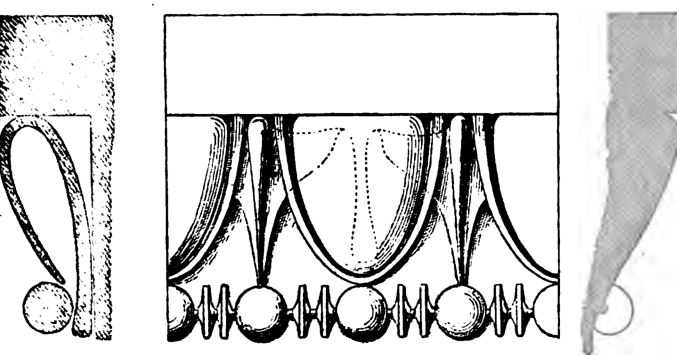
256 Vom kleinen Tempel zu Paestum.

sich verjüngender cylindrischer Körper (Verjüngung = *contractura*). Er wird gefurcht von flachen Kanälen, gewöhnlich 20, aber auch 16 und 24 an der Zahl, welche in scharfen Rippen aneinander stofsen. Die Kannelierung heifst ῥάβδωσις, *striatura*, die Kanäle selber διαξύσματα, *striae*. Aufser der Verjüngung zeigt der Schaft in seiner untern Hälfte noch eine Schwellung oder Ausbauchung (ἔντασις, *adjectio in mediis columnis*). Der Schaft ist meist aus mehreren, nicht immer gleich hohen Trommeln (σφόνδυλοι) zusammengesetzt. Auf den Schaft folgt der Hals (ὑποτραχήλιον), von ersterem getrennt durch einen oder mehrere Einschnitte, nach oben wird derselbe umschnürt von drei bis fünf Bändern (Ringe, *annuli*), welche in ihrer Profilierung ebenso wie schon das obere Ende des Halses allmählich in den drückt in seiner kesselförmigen, geschwungenen Form das Belastetsein aus. Nach Bötticher ist diese Form aufzufassen als ein Kyma (s. Anmerk. umstehend), als ein Kranz, dessen Blattspitzen durch die Last bis zu ihren Wurzeln niedergedrückt sind. An den Kapitälen des Theseion wenigstens hat sich eine dahin zu deutende Aufmalung in schwachen Spuren erhalten, vgl. die rekonstruierte Bemalung in Abb. 256. Der Echinus ladet in älterer Zeit weit aus und zeigt einen schwellenden, üppigen, nachgiebigen Kontur, während später die Ausladung geringer, der Kontur immer straffer, schliefslich ganz geradlinig wird. Den Übergang zum Gebälk bildet der viereckige Abacus, welcher die Last fest und sicher aufnimmt. Das Verhältnis der Säulenhöhe zum Durchmesser ist schwankend. Die ältere Zeit liebt schwerere,

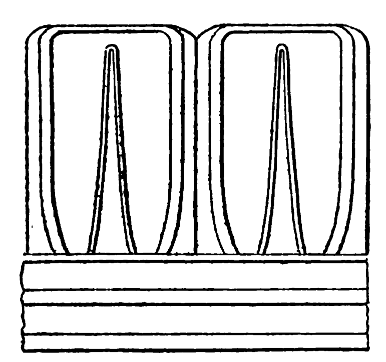
Anmerkung. Dieses Kyma (sog. Echinuskyma) kehrt, nur skulpiert, am ionischen Kapitäl als sog. Eierstab wieder (Abb. 257 a, b). Aufser diesem Echinuskyma unterscheiden wir noch das dorische (Abb. 258), dessen Blätter nur zum Teil überfallen, wobei nur die Profilierung plastisch gegeben ist, das Ornament selbst aber flach aufgemalt wird, und das lesbische (Abb. 259 a, b), ähnlich dem Eierstab, gewöhnlich skulptiert, mit bis zu den Wurzeln niedergedrückten, herzförmig geschnittenen Blättern, deren Spitzen sich nach vorne wenden. (Sämtliche Abbildungen nach Bötticher.)

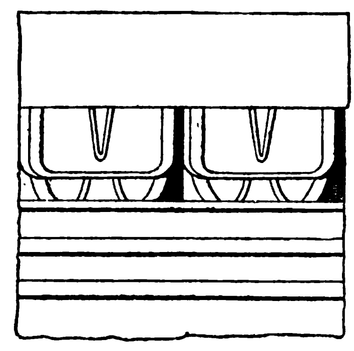


257 a Echinuskyma.



257 b Echinuskyma.

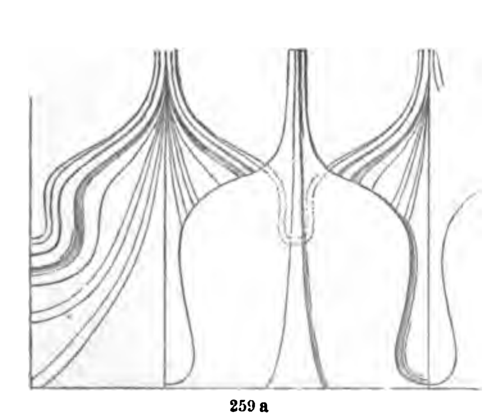




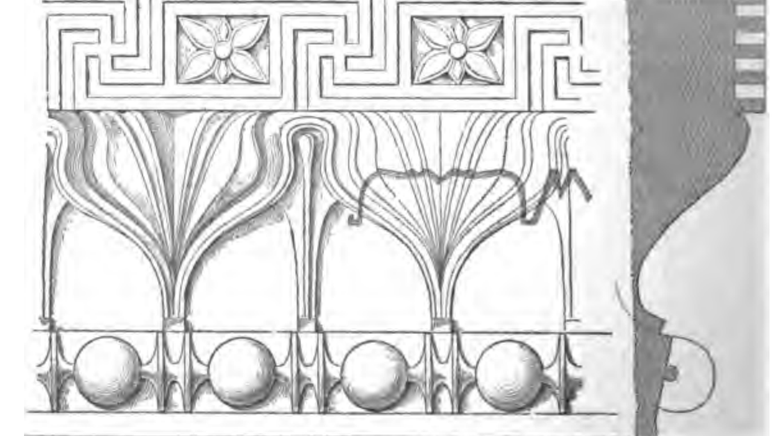




258 Dorisches Kyma.



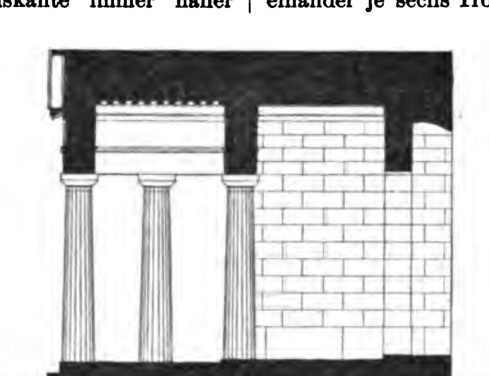
259 a



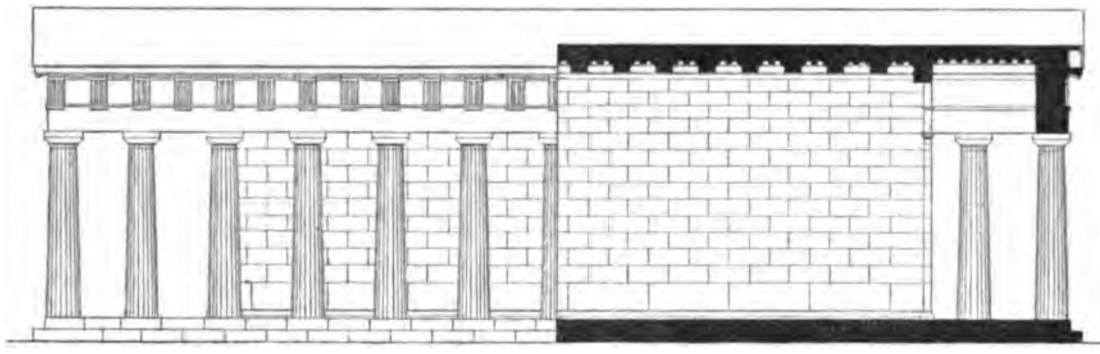
Lesbisches Kyma. 259 b

die spätere schlankere Verhältnisse. Das Verhältnis steigt von kaum 4 unteren Durchmessern zu 6 bis 6½.

Der Säulenkranz nimmt das **Gebälk** (ἐπιβολή) auf. Das erste Glied ist das **Epistylion** (Architrav), ein glatter Balken, der von Säulenmitte zu Säulenmitte läuft. Es hat anfangs kaum die Stärke des oberen Säulendurchmessers, so dafs das Kapitäl mächtig vorspringt, wird aber später stärker, so dafs die Epistylkante der Abacuskante immer näher rückt. Oben ist dasselbe versehen mit einem niedrigen Abacus (Taenia), unter dem sich in regelmäfsigen Abständen, über der Mitte jeder Säule und über der Mitte jedes Säulenabstandes (μεσόστυλον, *intercolumnium*), die Regulae befinden. An jeder Regula hängen sechs kegelförmig geschnittene Tropfen (guttae). Über dem Epistyl liegt der **Fries** (τρίγλυφον), der aus Triglyphen und Metopen besteht.



260

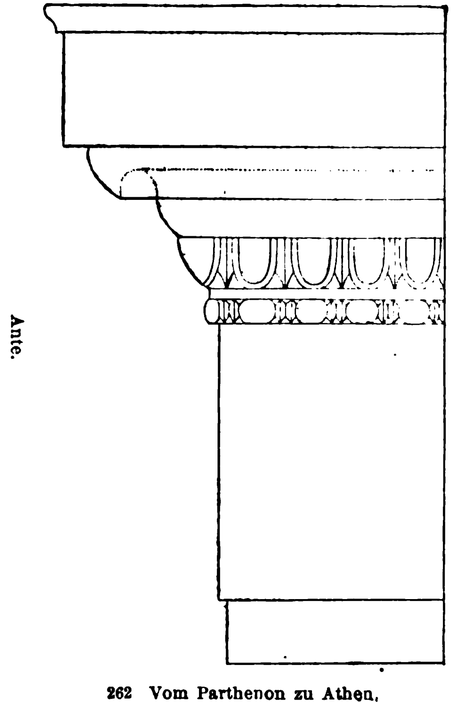


261 Vom sog. Theseion zu Athen.

Die Triglyphe (ἡ τρίγλυφος) findet sich stets oberhalb der Regula, nur die Ecktriglyphe rückt ebenso wie die Eckregula bis zur Kante des Frieses hinaus. Die Triglyphe bildet einen kleinen Pfeiler, der an seiner Aufsenseite zwei Furchen *(canaliculi)* zeigt, welche oben gewöhnlich in gedrücktem Bogen, in späterer Zeit geradlinig abschliefsen. Zwischen diesen Furchen, wie rechts und links davon, läuft ein glatter Streifen (μηρός, *femur*). Aufserdem ist der Triglyphenpfeiler an den beiden Vorderkanten abgeschrägt, so dafs an den Ecken noch zwei halbe Furchen oder Schlitze (γλυφίδες) entstehen. Daher der Name Triglyphen. Oben ist der Pfeiler abgeschlossen durch ein Kapitäl in Form eines niedrigen Abacus. Zwischen den Triglyphen liegen die Metopen. Die Metope (μετόπη), ursprünglich offen, wurde später durch eine häufig mit Reliefs geschmückte Steinplatte geschlossen. Ein glatter Streifen (Taenia) schmückt die Metope am obern Rande. Auf dem Friese ruht das **Kranzgesims** (γεῖσον, *corona*), vgl. Abb. 254 (Durchschnitt durch die Fronte des Tempels zu Aigina; Cockerell a. a. O.). Es kragt weit über und ist stark unterschnitten. An der untern Seite des Gesimses, auch Hängeplatte genannt, befinden sich über den Triglyphen und Metopen die Viae, hervortretende Streifen in der Breite der Triglyphen, an denen in drei Reihen hintereinander je sechs Tropfen, ähnlich denen unter der Regula des Epistyls, sitzen. Die vordere Seite des Geison ist entweder glatt oder zeigt gegen die untere Kante eine Skotia, einen kleinen entweder einfach zurücktretenden oder oben noch unterschnittenen Streifen, um das Wasserabtropfen zu befördern. Den Abschlufs des Gesimses bildet oben ein kleines dorisches Kyma.

Die Gliederung des **inneren Gebälkes** des **Pteron** ist einfach (vgl. Abb. 266 auf Taf. III; Querschnitt des grofsen Tempels zu Paestum). Das Epistyl ist glatt, oben mit einem Abacus versehen, ebenso der Fries, welcher oben eine Taenia und ein Kyma zeigt.

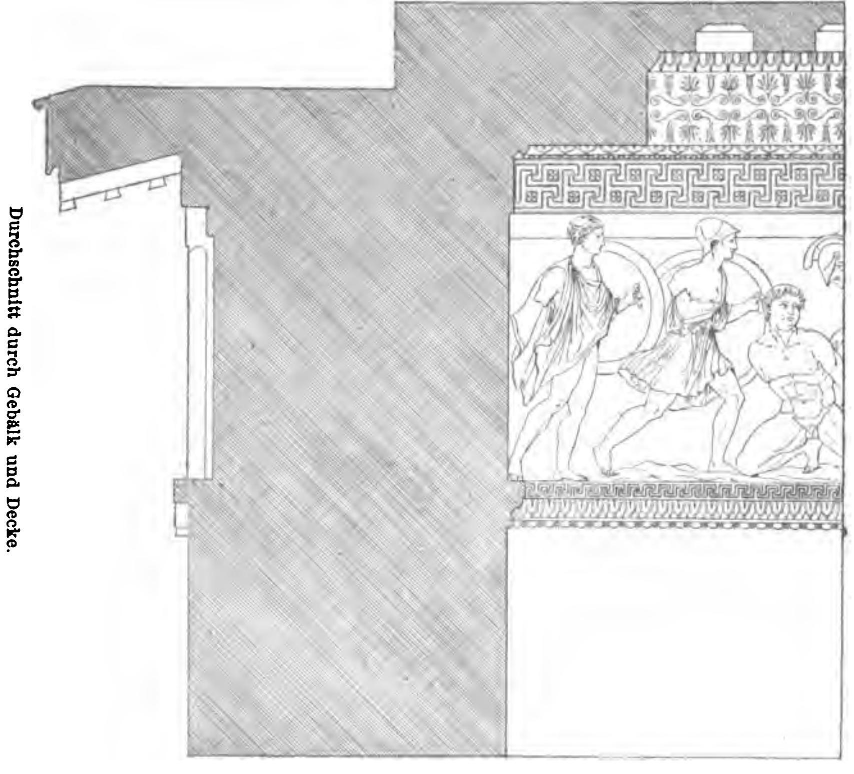
Innerhalb des Säulenkranzes erhebt sich der **Cellabau**, gewöhnlich aus Pronaos, Naos und Opisthodomos *(posticum)* bestehend, auf einer oder zwei Stufen. Die **Mauern** sind glatt und zeigen gleich hohe Plinthenschichten, nur die unterste Plinthe ist doppelt so hoch als die übrigen (Abb. 260 u. 261; Theseion; Stuart III Ch. 1 pl. 8). Die Mauern enden, wenn für den Cellabau die Form in antis gewählt ist, in **Anten**. Selbige sind, wie die Säulen, gewöhnlich ohne Basis, haben keine oder nur geringe Verjüngung, keine Schwellung und keine Kannelierung. Das Kapitäl sitzt auf einem nur wenig vorspringenden Halse, der oben manchmal durch Annuli zu-



262 Vom Parthenon zu Athen.

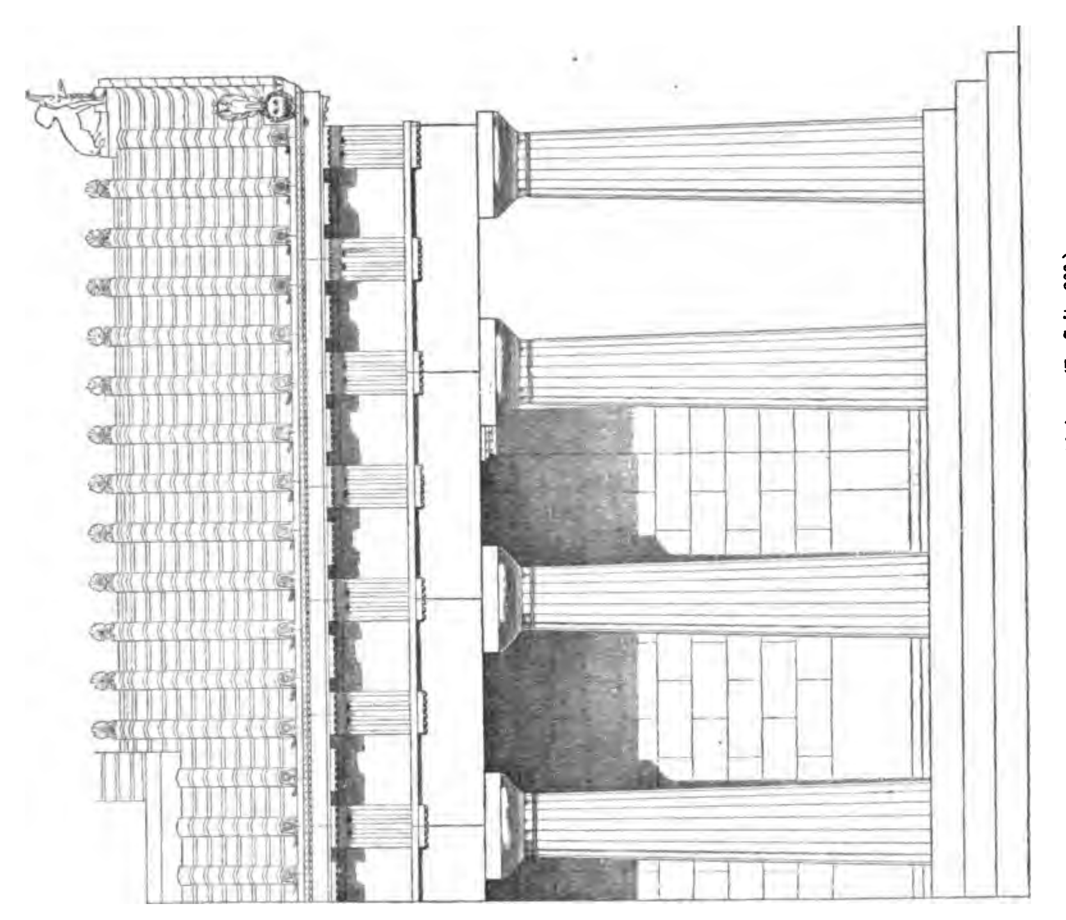
sammengeschnürt ist, und besteht in einem dorischen Kyma und einem niedrigen Abacus (vgl. Abb. 266). Im attisch-dorischen Stil wird das Antenkapitäl reicher gebildet, indem sich zwischen den Hals und das dorische Kyma ein Rundstab *(astragalus)* und ein Echinuskyma einschieben. Beide Glieder sind aber plastisch nur profiliert, das Schema der Perlenschnur und des Eierstabes aufgemalt (Abb. 262; vom Parthenon; Stuart II Ch. 1 pl. 10 f. 3). Der Abacus trägt oben ein weiteres kleines Kyma. Der Abschlufs der Cellawände nach oben ist ein verschiedener. Entweder schliefsen die Wände oben, entsprechend der Taenia und dem Kyma des inneren Pteronfrieses, ebenfalls mit nur wenig vorspringender Taenia und krönendem Kyma ab (Abb. 261), oder es wiederholt sich, im Falle der Cellabau die Form in antis hat, das Triglyphenschema rings um die Cella (Abb. 266), gewöhnlich aber nur über Pronaos und Opisthodomos, oder es tritt an Stelle dieses Schema der mit Reliefs geschmückte ionische Fries.

Auf dem inneren Gebälk des Pteron, und zwar auf dem Fries, hinter dem Geison, und den Cellamauern ruht die Decke des Pteron (Abb. 263 u. 264; vom Theseion; Stuart III Ch. 1 pl. 11 f. 1 u. 2. — Abb. 260 u. 261; — Abb. 251). Diese Decke heifst Pteron (Schwebedecke), und von ihr erst hat der darunter liegende Säulenumgang seinen Namen. Ist die Weite des Pteron eine grofse, so liegen Balken (δοκοί, *tigna*), über, bestimmt die Kalymmatien-(Kassetten-)decke zu tragen. Die Kalymmata sind grofse, monolithe, quadratisch durch kleine, reliefartig vorspringende Balken (στρωτῆρες) in Felder geteilte Tafeln, welche das Pteron überdecken. In den Feldern zwischen den Stroteren liegen trogartige Vertiefungen (φατνώματα, *lacunaria*), welche meist mit goldenen Sternen auf blauem Grunde bemalt sind. Manchmal ist der Grund dieser Phatnomata auch durchbrochen, so dafs Öffnungen (ὀπαῖα) entstehen, welche wieder durch kleinere Platten (καλυμμάτια) gedeckt werden. Die Decke des Cellabaues (ὀροφή) bestand in einer flachen Holzdecke.

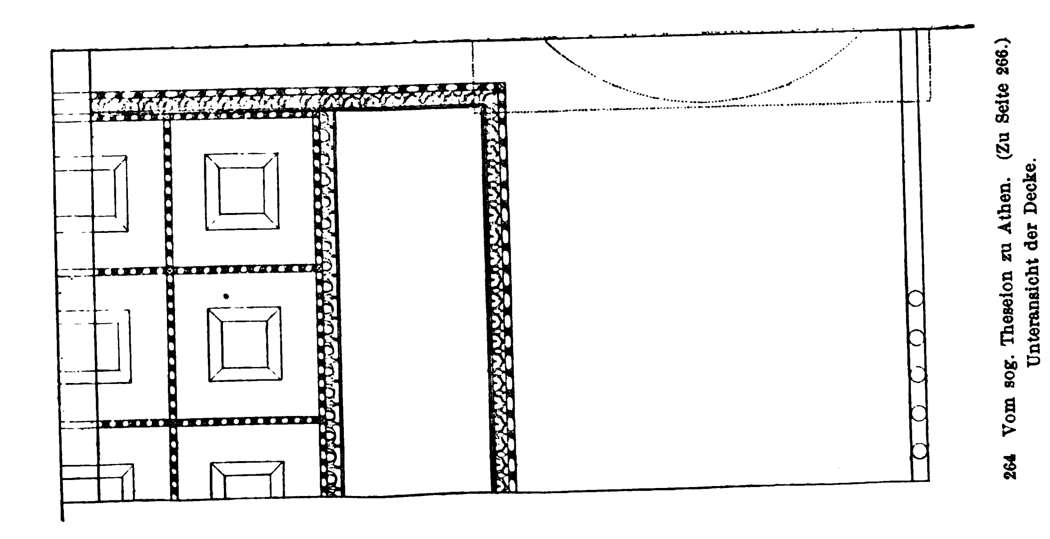


263. Vom sog. Theseion zu Athen.

Das Ganze, Cellabau und Pteron, war überdeckt durch ein auf hölzernem Dachstuhl ruhendes schräges Ziegeldach (ὄροφος, κέραμος): Abb. 265; Tempel zu Aigina; Cockerell, a. a. O. pl. 5 f. 1. Hierdurch entsteht auf beiden Fronten der Giebel (ἀετός, ἀέτωμα, *fastigium*): Abb. 253 u. 254. Der häufig mit Statuen



265 Vom Athenatempel zu Ägina. (Zu Seite 266.)
Dachbildung.



264 Vom sog. Theseion zu Athen. (Zu Seite 266.)
Unteransicht der Decke.

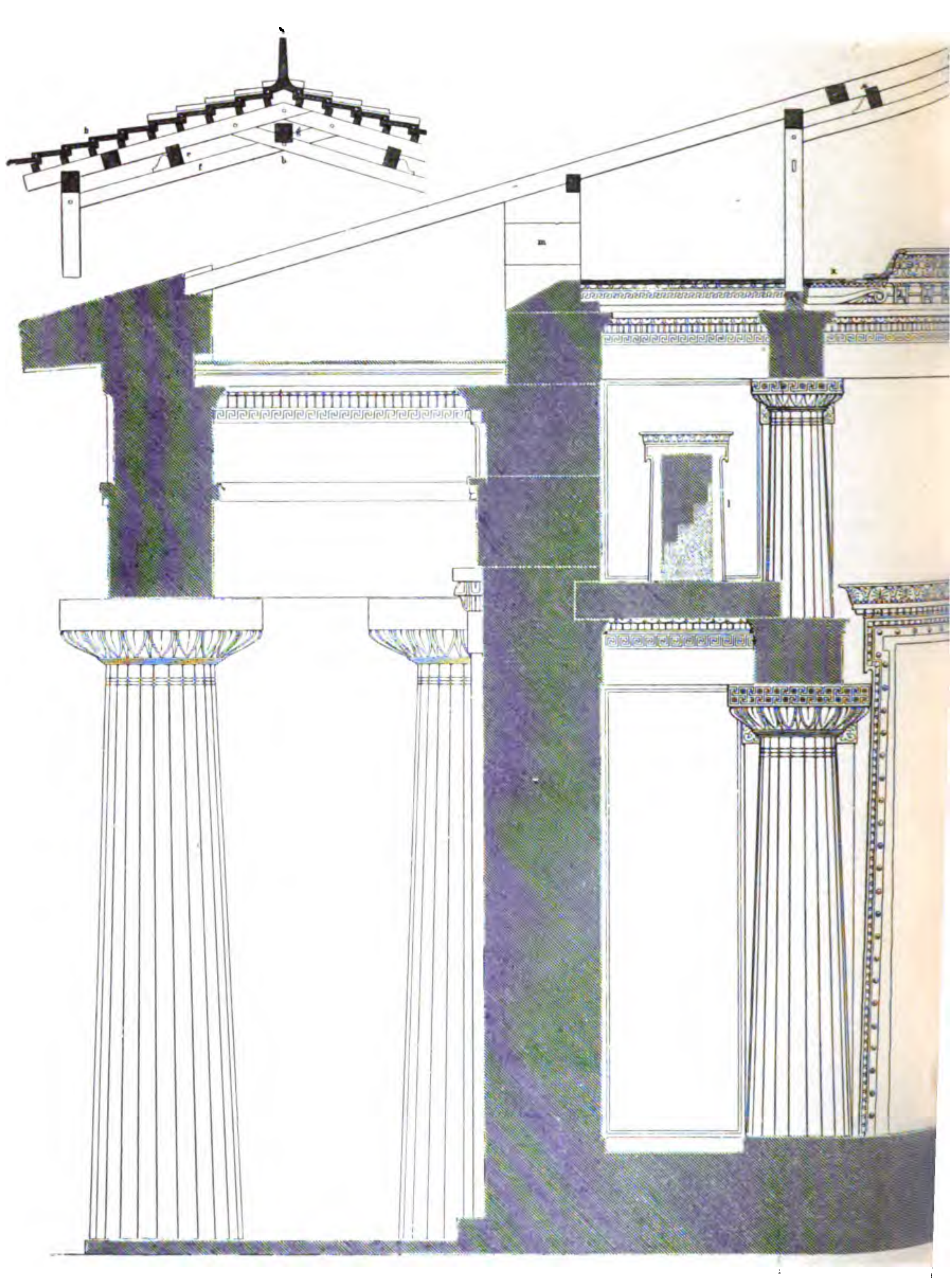
geschmückte Giebel ist hinten geschlossen durch die Giebelwand *(tympanum)* und oben gesäumt von den schrägen Geisa, welche unterschnitten sind und meist mittels eines Kyma auf der Giebelwand aufliegen. Ein krönendes Kyma schliefst auch die schrägen Geisa oben ab. Auf den schrägen Geisa liegt schliefslich die Sima (von σιμός, gebogen), bestehend aus einer aufgebogenen, ausbauchenden Rinne, welche oben und unten einen Abacus zeigt. Die drei Ecken des Giebels sind mit Akroteria geschmückt, häufig in der Mitte einen ganzen, an den Ecken einen halben Palmenfächer bildend. Es findet sich aber auch anderer Schmuck: Abb. 253.

Die Dachdeckung (Abb. 265) besteht aus Ziegeln (κέραμοι, κεραμίδες), und diese sind teils Regenziegel (σωλῆνες), teils Deckziegel (καλυπτῆρες, *tegulae*). Erstere sind breite glatte Platten mit rechts und links aufgebogenen Rändern, welche auf einer vertikalen Lattung liegen. Befestigt sind diese Ziegel nicht, sie liegen nur durch ihre eigene Schwere fest. Vom Abgleiten nach unten werden sie dadurch verhindert, dafs der unterste Ziegel mittels eines Falzes in den Kymablock des Geison eingelassen ist, wie denn immer ein Ziegel mittels eines ebensolchen Falzes über den darunterliegenden übergreift. Die Fugen, welche da entstehen, wo zwei solcher Ziegel vertikal zusammenstofsen, werden durch die Deckziegel geschlossen. Sie laufen vom First zum Kranzgesims. An letzterem ist jede solche Reihe mit einem Stirnziegel (ἡγεμών) geschmückt, dem manchmal oben auf dem First ein Firstziegel entspricht, ἀνθεμωτός genannt, von seinem Anthemienschmuck, welchen auch der Stirnziegel zeigt. An Stelle der Stirnziegel tritt manchmal auch eine Sima, ähnlich der auf dem Giebel, mit durchbrochenen Löwenköpfen, welche gewöhnlich nur den seitlichen Schmuck der vier Eckakroterienblöcke bilden. Wenn einmal, was selten, eine Kombination von Sima und Stirnziegeln vorkommt, dann sitzen die letzteren auf dem oberen Rande der ersteren.

Die Beleuchtung des Tempelinnern wurde, da Fenster nicht vorhanden, durch die grofse Thür bewerkstelligt. Bei gröfseren Tempeln aber wurde die Cella hypäthral gebildet. Vitruv III, 2 berichtet: *hypaethros vero decastylos est in pronao et postico. reliqua omnia eadem habet quae dipteros, sed interiore parte columnas in altitudine duplices, remotas a parietibus ad circumitionem ut porticus peristyliorum. medium autem sub divo est sine tecto.... huius item exemplar Romae non est, sed Athenis octastylon templo Olympio.* Die Existenz von Hypäthraltempeln, deren Cella teilweise unbedeckt war, ist durch diese Stelle völlig gesichert. Die Frage über die Einrichtung dieser Tempel ist aber noch keineswegs gelöst. So viel ist sicher, dafs im Innern zwei in der Höhe doppelte Säulenreihen standen, so dafs aufser einem Mittelschiff zwei Seitenschiffe entstanden. Bei einigen derartigen Anlagen ist die doppelte Säulenstellung übereinander zur Anlage von Emporen (στοαὶ ὑπερῷαι), durch Treppen zugänglich, benutzt worden, so z. B. in Paestum. Das Mittelschiff hatte oben eine Öffnung, das Opaion, welche das Licht einliefs. In welcher Weise aber dieses Opaion architektonisch gestaltet war, welche Dachformation durch dasselbe hervorgerufen wurde, wie das Opaion bei schlechter Witterung überdeckt wurde, das alles sind wir nicht im stande zu bestimmen. Böttichers Rekonstruktionsversuch des grofsen Tempels zu Paestum gibt Abb. 266 (auf Taf. III); Bötticher, Tektonik Taf. 23.

Wir haben bisher den mathematisch regelmäfsigen Aufbau des dorischen Tempels betrachtet. Der griechische Tempelbau weist aber eine Reihe von Abweichungen vom Regelmäfsigen auf, welche dem Auge die Erscheinung angenehmer machen. Sie sind alle auf die optische Wirkung berechnet. So sind die Intercolumnien nicht völlig gleich, sie werden nach den Ecken zu enger. Die Ecksäulen sind stärker als die übrigen. Die Säulen stehen nicht senkrecht, sondern neigen etwas nach innen, die Ecksäulen neigen sich diagonal nach innen. Ebenso lehnt die Cellawand zurück, die Anten dagegen vor. Wie es am ganzen Tempel keine wahre Vertikale gibt, so existiert auch keine wahre Horizontale: alle Horizontalen beugen nach oben etwas aus. Vitruv III, 4 meldet: *stylobatam ita oportet exaequari uti habeat per medium adiectionem per scamillos impares. si enim ad libellam dirigetur, alveolatus oculo videbitur.* Die Kurvatur der Horizontalen ist an den Monumenten verschiedenfach beobachtet und besonders beim Parthenon auf das Genaueste verzeichnet worden. Die Kurven finden sich wie am Stylobat auch am Gebälk. Epistyl und Fries sind ebenfalls kurviert, lehnen aufserdem etwas zurück und sind in der Mitte etwas eingezogen, so dafs die Ecken dieser Teile mehr hervortreten als die Mitte. Ob sich freilich alle diese beim Parthenon mit der gröfsten Feinheit und Genauigkeit durchgeführten Abweichungen vom rein Mathematischen, deren nähere Begründung zwar noch nicht allseitig gelungen, deren wohlthuende Wirkung aber jeder Beschauer empfindet, schon bei älteren Werken finden, steht dahin. Es fehlen bisher die nötigen Untersuchungen.

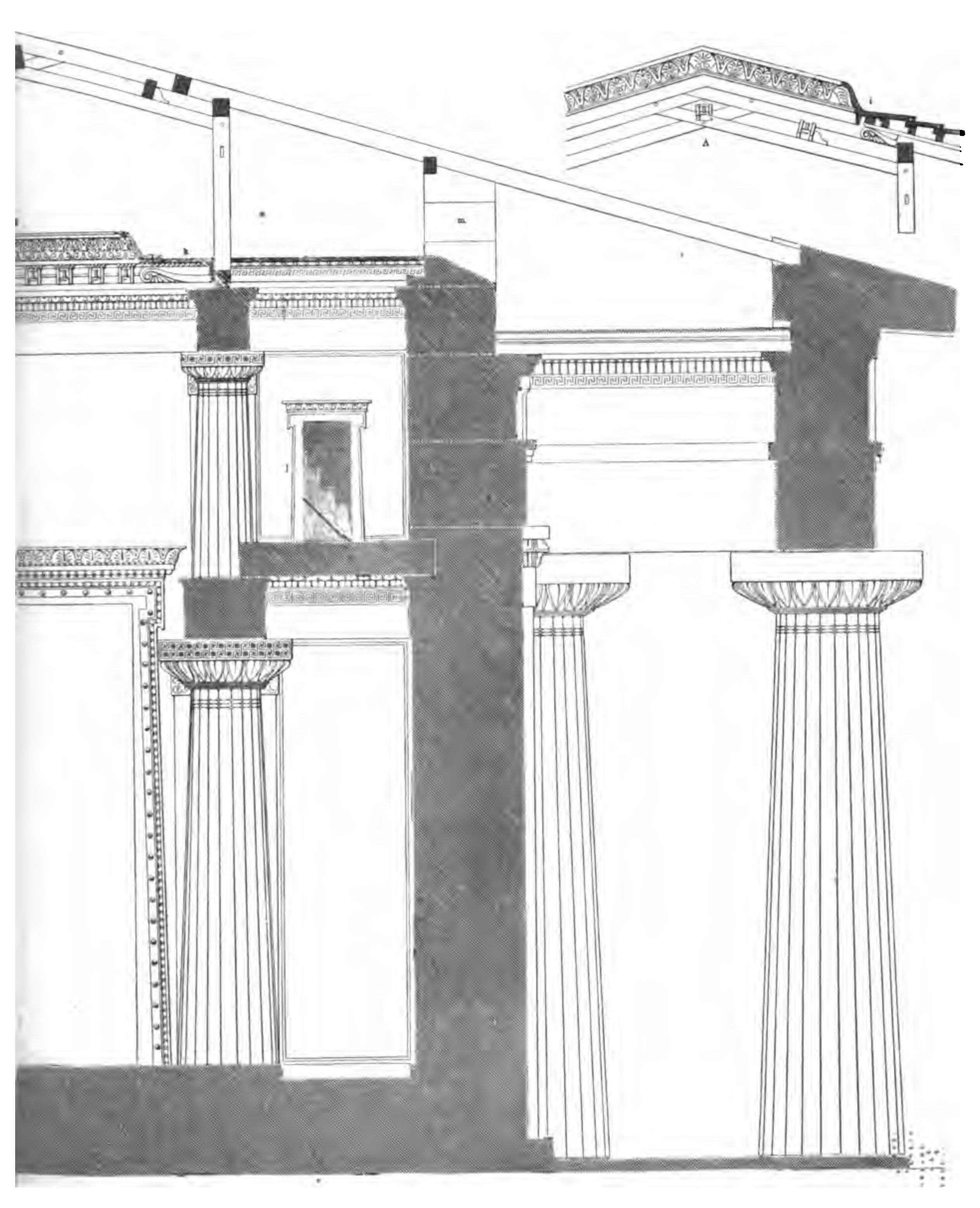
Den Eindruck des ganzen architektonischen Aufbaues vervollkommnet noch die im Laufe der Darstellung des öfteren erwähnte Bemalung. Sie war notwendig der ganzen farbigen Naturumgebung wegen, dann wegen der glänzenden Sonnenbeleuchtung, unter der besonders ein weifser Marmortempel das Auge geradezu beleidigen würde. Bei geringem Material, z. B. Poros, zog der Stucküberzug schon



266 Poseidontem[pel]

Restaurierter Durch[schnitt]

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



:u Paestum. (Zu Seite 268.)

tt eines Peripteros hypaethros.

von selber die Malerei nach sich, und selbst der best ausgewählte Marmor ist nicht gleichartig genug, um der Bemalung entraten zu können. Das Nähere s. unter »Polychromie«.

Die Erklärung der einzelnen Teile des Baues, ihre Entstehung und Bedeutung ist noch manchen Zweifeln unterworfen. Die Zurückführung des Aufbaues des Pteron auf den Holzbau ist im allgemeinen klar, wenn auch bei der Übertragung in den Steinbau die ursprüngliche Bedeutung der Glieder illusorisch geworden ist. Die Säulen waren ursprünglich aus Holz, wie das Heraion zu Olympia erweist. Zur Überdeckung desselben bediente man sich anfangs hölzerner Epistylbalken. Dadurch, dafs man das Pteron durch Holzbalken überdeckte, welche an den Langseiten in der Querachse, an den Frontseiten in der Längenachse des Tempels lagen, entstanden die Triglyphen (Balkenköpfe) und die Metopen (die dazwischen bleibenden Öffnungen). Die Ecktriglyphe entstand dadurch, dafs man einen Balken in der Diagonale von der Ecke des Cellabaues zur entsprechenden Ecke des Pteron legte. Im uralten Cellabau ohne Säulenkranz erschienen die Triglyphen, wenn überhaupt hervorgehoben, nur an den Langseiten. Liefs man dabei die Metopen unausgefüllt, so entstand hier eine Art Fenster. Die Viae, ursprünglich nur über den Triglyphen angebracht, sind die Sparrenköpfe des hölzernen Dachstuhles. Auf die Frontseiten übertragen, wie im Steinstil, haben dieselben allerdings gar keinen Sinn. Man übertrug eben die ursprüngliche Werkform des Holzbaues in den Steinbau, ohne an der ursprünglichen Bedeutung festzuhalten. So entsprechen die Deckbalken des Pteron in Wahrheit nicht mehr den Triglyphen, weil dieselben über diesen hinter dem Geison liegen. Eine endgültige Erklärung der einzelnen Ausstattungsformen, wie der Dekoration der Triglyphen, der Guttae etc. ist bisher nicht gegeben worden. Die Deutungen gehen oft weit auseinander.

Auch über die Herkunft des Stiles sind die Ansichten sehr geteilt. Man hat den Stil aus Asien oder Ägypten herleiten wollen. Die zum Vergleich herangezogenen asiatischen Denkmäler sind aber zurückzuweisen, weil sie viel jüngeren Datums sind, als die ältesten vollkommen durchgebildeten griechischen Monumente. Mehr Wahrscheinlichkeit scheint im ersten Augenblick die Herleitung aus Ägypten zu haben. Eines der Felsengräber zu Benihassan aus der 12. Dynastie (2380—2167 v. Chr.) zeigt nämlich sog. protodorische Säulen (abgeb. bei Reber, Baukunst im Altert. S. 147). Diese Säulen haben eine runde Basisplatte und einen deckenden viereckigen Abacus, die zwei der Vorhalle sind unverjüngt und achteckig abgekantet, die vier des Gemaches sind verjüngt und mit 16 Kanälen versehen. Derartige Säulenbildungen, welche sich verwandt auch in einem andern Felsengrabe an demselben Orte und auch sonst in Ägypten finden, können möglicherweise den Griechen eine Anregung gegeben haben, doch ist von dieser primitiven Säule bis zum ganzen dorischen Säulenbau noch ein weiter Weg. Vor allen Dingen fehlt das dorische Gebälk, dann aber erscheint die Säule dadurch, dafs der Abacus nicht vom Epistyl gelöst ist, nicht als freistehender Rundkörper, wie die griechische, sondern nur als abgekanteter Pfeiler. Ein als protodorisches Kapitäl bezeichnetes Bauglied von Karnak (Reber a.a.O. S.153), angeblich die Annuli, Echinus und Abacus zeigend, ist in Wahrheit die Basis eines Hathorkapitäls.

Die Nachrichten der Schriftsteller, wie die Monumente weisen auf Griechenland selbst, wie denn der Gedanke des Peripteros, den wir gegenüber der säulenlosen Cella als die Urtempelform kennen lernten, nur bei den Griechen sich findet, also ein echt hellenischer Gedanke ist. Als ältestes Werk erwähnt Vitruv IV, 1 den Tempel der Hera zu Argos, erbaut von Doros, dem Sohne des Hellen. Von da aus soll der Stil sich über ganz Achaia verbreitet haben. Nach demselben Gewährsmanne sollen dann die ionischen Kolonisten Kleinasiens nach diesem Muster unter Feststellung der richtigen Mafsverhältnisse den Tempel des panionischen Apollon erbaut haben. Dorisch war ferner das Heraion zu Olympia, dessen Reste uns noch erhalten sind, erbaut ca. 1000 v. Chr. von den Skilluntiern ungefähr im achten Jahre der Herrschaft des Oxylos über Elis (Paus. V, 16, 1). In Olympia errichtete Myron, der Tyrann der Sikyonier, als er im Wagenrennen in der 33. Olympiade gesiegt hatte, ein Schatzhaus, welches zwei Kapellchen oder Aediculae aus Erz enthielt, die eine im dorischen, die andre im ionischen Stil (Paus. VI, 19, 2). Schliefslich wurde den Korinthern die Erfindung die Aëtos zugeschrieben (Pind. Ol. 13, 21).

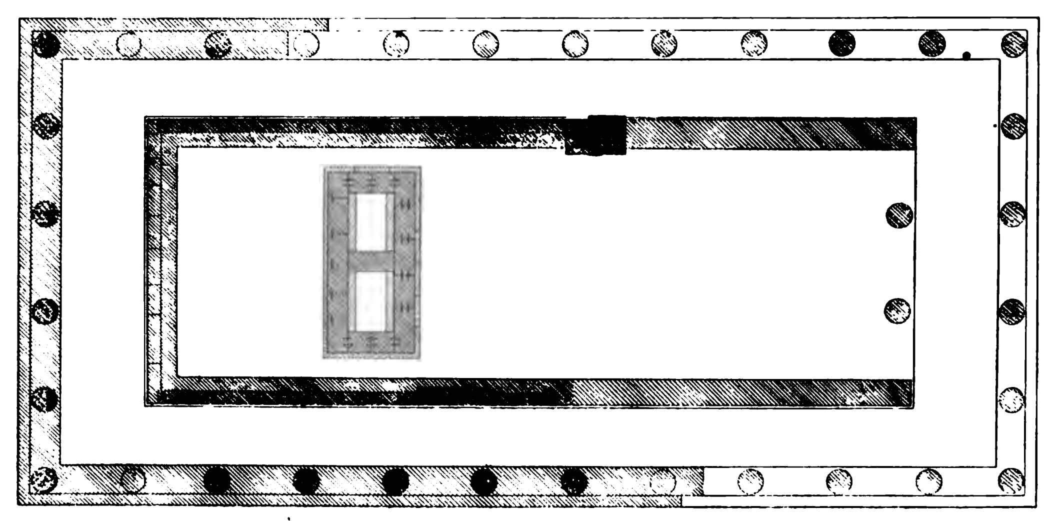
Monumente.

Der älteste uns erhaltene dorische Bau ist das Heraion zu Olympia, erbaut ungefähr um 1000 v. Chr. Der Bau war ursprünglich aus Holz, dessen einzelne Teile, die Säulen wenigstens sicher, mit der Zeit in Stein übertragen wurden. Daher die grofse Verschiedenheit der Kapitäle, welche je nach der Zeit der Übertragung in Stein im jeweiligen Zeitgeschmacke hergestellt wurden. Die Reste zeigen einen Peripteros von 6 : 16 Säulen. S. »Olympia«.

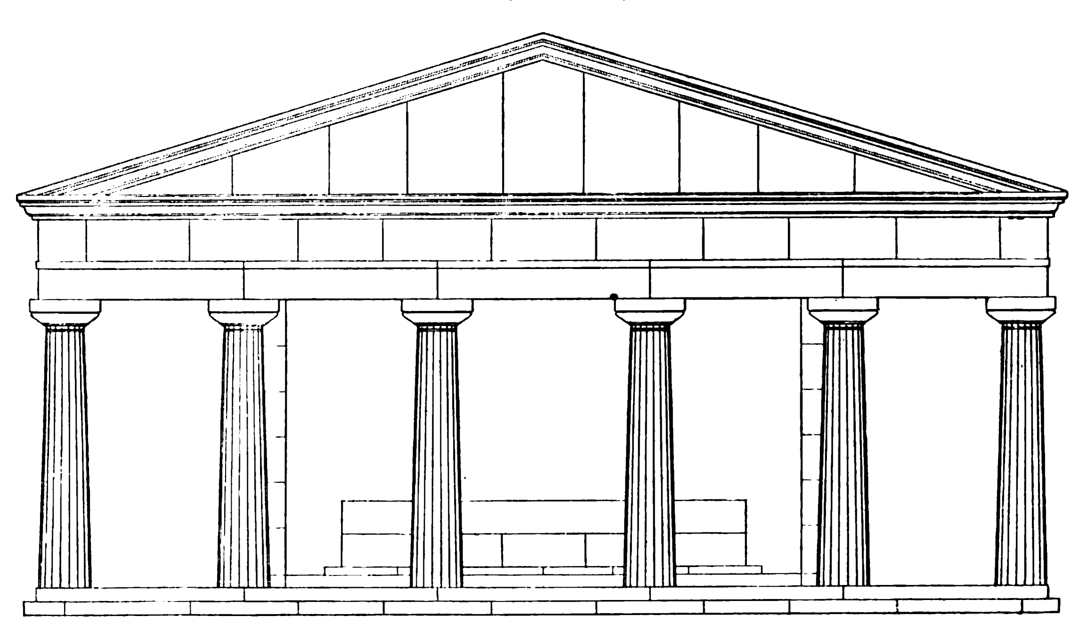
Einer ebenfalls sehr alten Zeit gehört die ursprüngliche Anlage des Brunnenheiligtumes zu Cadacchio auf der Insel Kerkyra an (Abb. 267 und 268; Stuart IV pl. 1, 2). Es ist ein Peripteros von von 6 : 12 Säulen mit sehr weit gestellten Säulen, Fries ohne Triglyphen und sehr hohem Giebel. Auch sonst finden sich in den einzelnen Gliedern Eigentümlichkeiten, welche uns den dorischen Stil

noch in seinem Werden zeigen. Später wurde das Gebäude unter Beibehaltung der Anlage durchgreifenden Restaurationen unterworfen. Vgl. Krell, Gesch. d. dor. Stils S. 27 ff.

Der Cellabau zerfällt in Pronaos, Naos und den geschlossenen Opisthodomos. Der Pronaos ist durch eine Thür geöffnet. Manchmal findet sich eine Säulenzwischenstellung zwischen den Säulen der Fronte und



267 (Zu Seite 269.)



268 Brunnenheiligtum zu Cadacchio. (Zu Seite 269.)

Der lax archaische Stil.

Diese von Semper eingeführte Bezeichnung umspannt die Zeit des Endes des 7. und des Anfangs des 6. Jahrh., in welcher der Stil uns noch nicht in vollkommener, strenger Durchbildung entgegentritt. Als Material wird in den uns erhaltenen Monumenten dieser Periode, meist Tempel, durchgängig Poros, nicht Marmor verwendet. Der Grundplan ist der des Peripteros. Die Cella ist schmal, das Pteron breit.

dem Cellabau, manchmal ist dem Pronaos eine prostyle Stellung vorgelegt. Die Säulen sind weit gestellt und niedrig, dabei stark verjüngt und ebenso geschwellt. Die Kapitäle sind niedrig und weit ausladend. Der Säulenhals ist gewöhnlich mit einem Halsausschnitte oder Blattkranze versehen. Die Architravkante tritt weit hinter die Abacuskante zurück und greift nicht über die obere Säulenperipherie hinaus. Das Gebälk ist hoch und schwer, besonders das Kranzgesims,



das Epistyl höher als der Fries, die Triglyphe breit und gedrückt, der Giebel hoch.

Tempel D (nach der Bezeichnung von Serradifalco, Antichità della Sicilia) zu Selinus. Selinus wurde 628 v. Chr. vom dorischen Megara in Sicilien gegründet. Dieser Tempel sowohl wie der folgende gehören der Zeit kurz nach der Gründung an. Es ist ein Peripteros von 6 : 13 Säulen. Der früher nur durch eine Thür geöffnete Pronaos wurde später umgebaut und erhielt eine Stellung von zwei Säulen zwischen zwei die Mauer abschliefsenden Dreiviertelssäulen. Die Viae über den Metopen sind nur halbe, d. h. sie zeigen nur drei statt sechs Tropfen in einer Reihe nebeneinander.

Tempel C zu Selinus (Abb. 247), ein Peripteros von 6 : 17 Säulen mit Säulenzwischenstellung zwischen Fronte und Cellabau. Der Pronaos ist durch eine Thür geöffnet. Die Säulen zeigen nur 16 Kanäle, und über den Metopen sind nur halbe Viae angebracht.

Sog. Demetertempel zu Paestum. Paestum wurde ca. 700 v. Chr. von aus Sybaris vertriebenen Troizenern gegründet, und unser Tempel bald darauf erbaut. Es ist ein Peripteros von 6 : 13 Säulen mit einem Prostylos vor dem säulenlosen Pronaos. Es finden sich im Baue manche ionisierende Elemente und Spuren späterer, wahrscheinlich römischer Restauration. Das Kapitäl zeigt Abb. 256. Die Säulen des Prostylos haben 24 Kanäle.

Sog. Basilica zu Paestum. Diese Peripteralanlage hat in der Formengebung die gröfste Ähnlichkeit mit dem Demetertempel. Der Bau hat 9 Säulen in der Fronte, 18 in der Länge und wird durch eine in seiner Längenachse stehende Säulenreihe in zwei Hallen geteilt. Einen Tempel haben wir offenbar nicht vor uns, doch ist der wahre Zweck des Gebäudes nicht aufgehellt.

Sog. Tavola dei Palladini zu Metapontion. Die 768 v. Chr. gegründete Stadt wurde nach ihrer Zerstörung ca. 600 von Sybaris neu kolonisiert. Der Tempel, von dem nur noch sehr geringe Reste vorhanden sind, gehört wahrscheinlich noch der Zeit vor der Zerstörung an. Es war ein sechssäuliger Peripteros unbekannter Länge.

Der streng archaische Stil,

etwa die erste Hälfte des 6. Jahrh. umfassend, behält im Tempelbau anfangs noch den alten Grundrifs bei, die Einzelformen aber zeigen ein energisches Streben nach Verfeinerung und Harmonie: sie vermeiden den schweren massigen Eindruck und streben in die Höhe. Besonders der Echinus hat nicht mehr die weiche gedrückte Form, sondern zeigt schon etwas strafferen Kontur. Der Halsausschnitt wird meist noch beibehalten. Das Gebälk wird nicht niedriger, anfangs sogar noch etwas höher, indem die Triglyphe sich streckt, dagegen nimmt der Giebel ab an Höhe. Das Material bleibt Poros.

Tempel F zu Selinus, ein Peripteros, von 6 : 14 Säulen mit einer Säulenzwischenstellung vor dem nur durch eine Thür geöffneten Pronaos.

Sog. Chiesa di Sansone zu Metapontion. Nach den geringen Resten zu urteilen, ein sechssäuliger Peripteros mit bemalten Terrakottaverkleidungen.

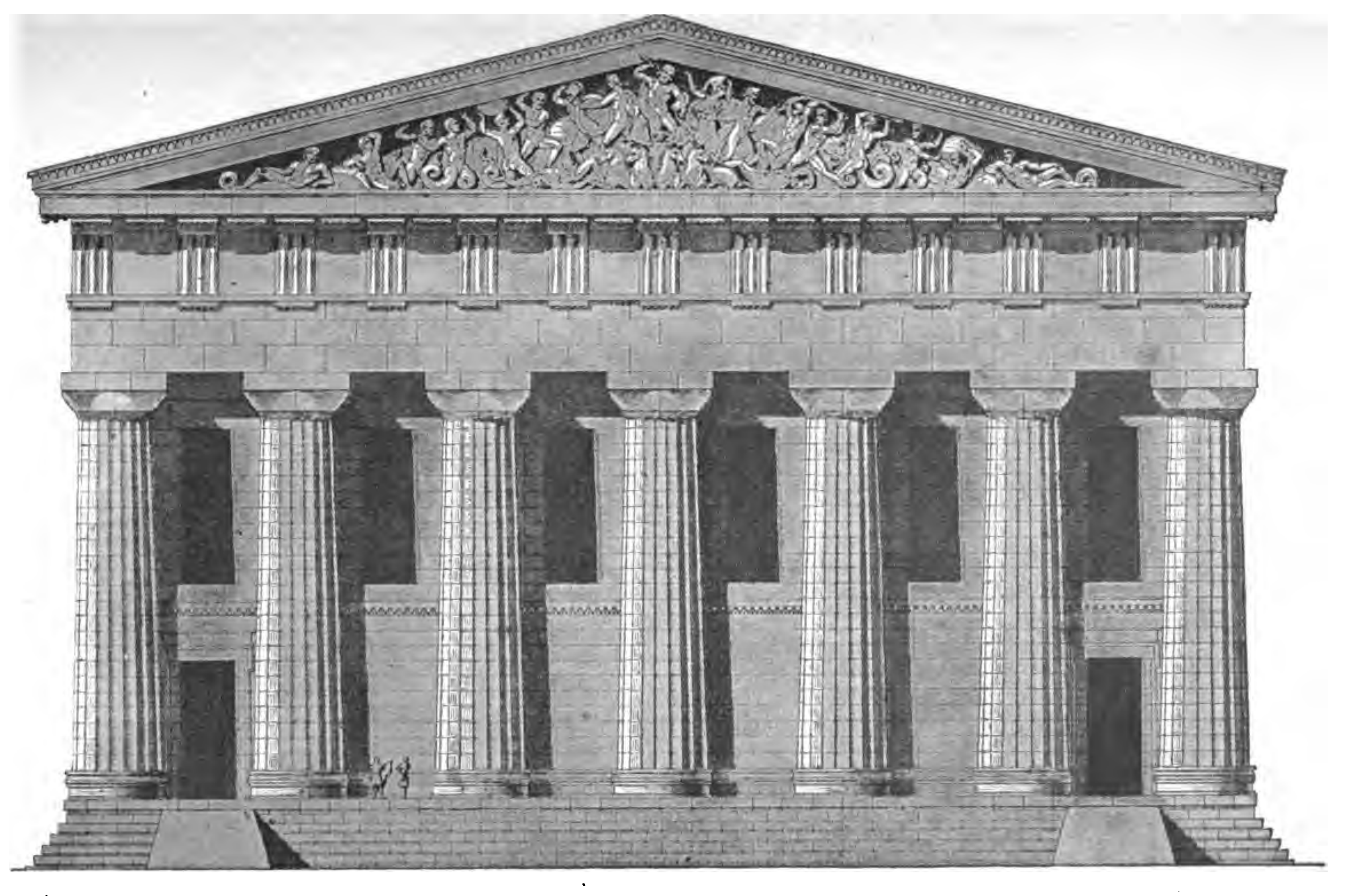
Der sog. Tempel des Herakles (richtiger der Aphrodite) zu Pompeji, ein sog. Pseudodipteros von 8 : 11 Säulen unbekannten Cellabaues.

Tempel G (Apollontempel) zu Selinus (Abb. 251). Es ist ebenfalls ein sog. Pseudodipteros von kolossaler Gröfse, 170 Fufs breit, 360 Fufs lang. Acht Säulen stehen in der Fronte, 17 in der Länge. Dem säulenlosen Pronaos ist ein Prostylos vorgelegt, und der Opisthodomos ist durch eine Stellung in antis geöffnet. Der Tempel hatte im Innern der Cella noch ein besonderes Gemach *(adyton)* zur Aufnahme des Kultbildes, ferner zwei in der Höhe doppelte, vielleicht sogar dreifache dorische Säulenreihen, welche darauf hinweisen, dafs der Bau hypäthral war. Derselbe wurde nie vollendet, nur zwei Säulen sind kanneliert. Zwei Bauperioden können wir deutlich unterscheiden, von denen die eine dem 6., die zweite dem 5. Jahrh. angehört. Als aber im Jahre 409 die Stadt von den Karthagern zerstört wurde, ging auch der noch unvollendete Tempel mit zu Grunde, so dafs dessen Rekonstruktion ziemlich schwierig und nur in der Hauptanlage möglich ist.

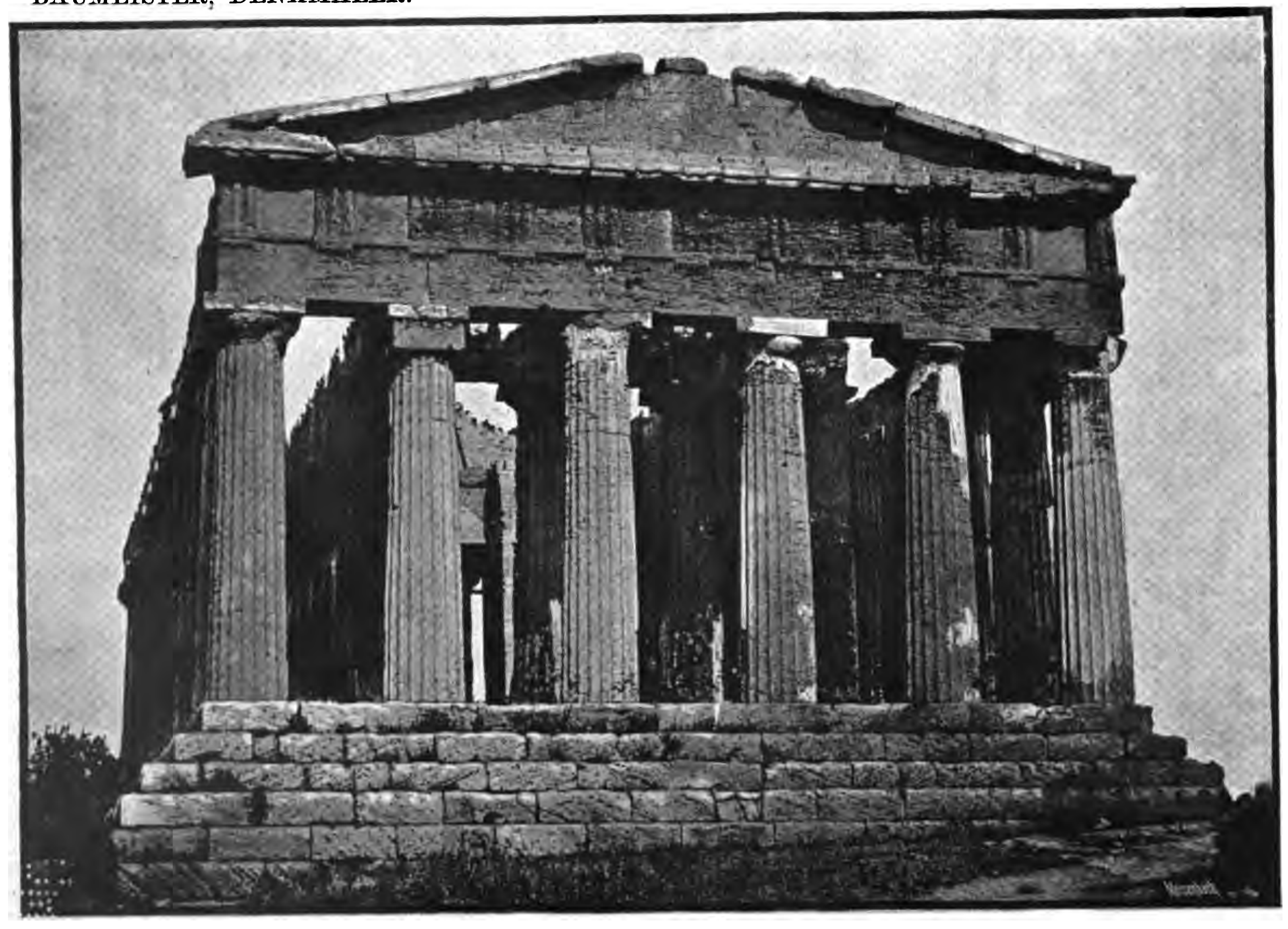
Sog. Tempel der Artemis zu Syrakus, ein Peripteros von 6 : 18, vielleicht gar 19 (?) Säulen mit Säulenzwischenstellung vor dem Pronaos, der die Form in antis zeigt. Die Intercolumnien sind sehr eng, das mittlere weiter als die übrigen. Der ganze Bau macht gegenüber den übrigen Werken dieser Periode einen wuchtigen Eindruck, ebenso wie der

Tempel zu Korinth, der Mutterstadt von Syrakus, ein sechssäuliger Peripteros unbekannter Länge. Über den Cellabau ist nur bekannt, dafs der Opisthodom eine Säulenstellung in antis hatte. Der Grundplan ist also ein ziemlich entwickelter, die eigentümliche Kraftfülle erklärt sich demnach, ebenso wie beim Tempel von Syrakus, am einfachsten durch ein hartnäckiges Festhalten am Alten.

Tempel zu Assos in Mysien, ein Peripteros von 6 : 13 Säulen mit Pronaos in antis und geschlossenem Opisthodom. Die Säulen haben nur 16 Kanäle. Nicht nur die Metopen, sondern auch das Epistyl waren mit Reliefs geschmückt. Unter den Regulae fehlen die Tropfen, auch sind sonstige Anomalien vorhanden, welche jedenfalls provinziellen Einflüssen zuzuschreiben sind. Die Zierung



269 Zeustempel zu Akragas. (Zu Seite 273.)



Der sog. Concordiatempel zu Girgenti (Dorischer Peripteros).

TAFEL IVa.



des Epistyls mit Reliefs erinnert an ähnliches in assyrischen Monumenten, und die Reliefs selbst erscheinen als in Stein übertragene Verkleidungen aus Metallblech.

Der entwickelte dorische Stil.

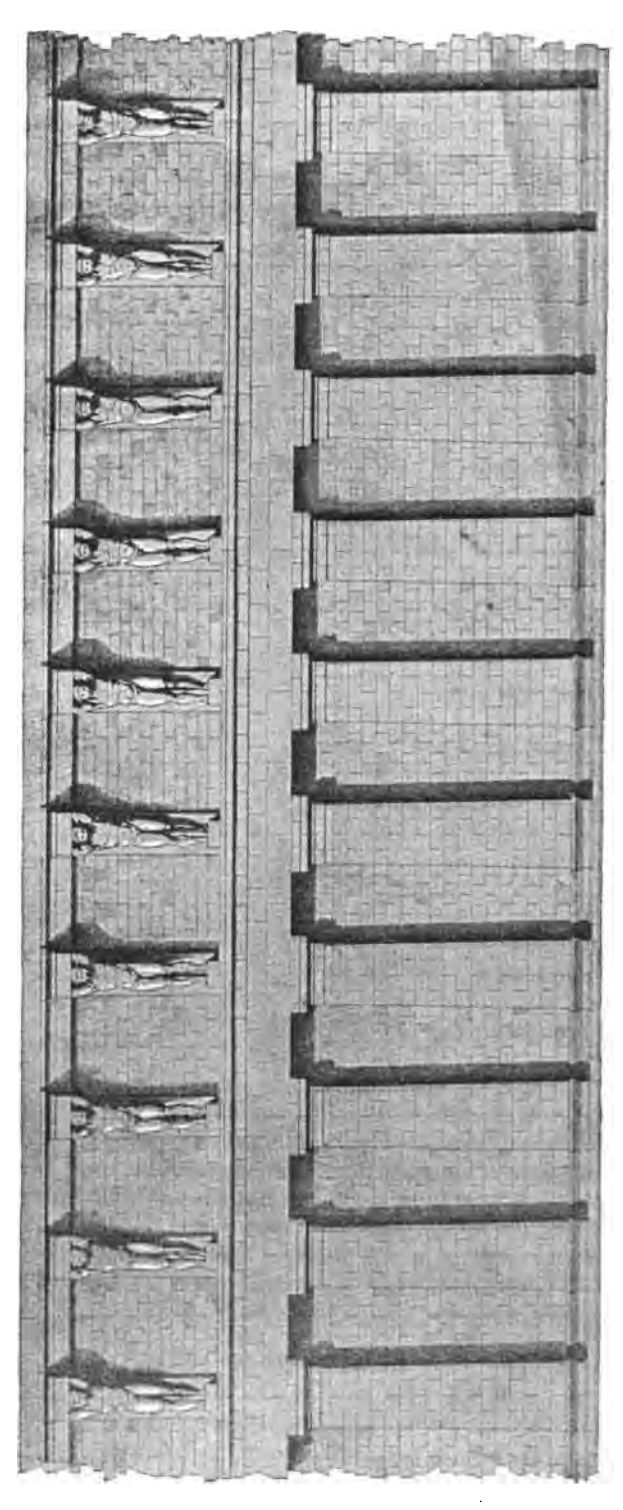
Derselbe beginnt etwa um die Mitte des 6. Jahrhunderts. Pronaos und Opisthodom zeigen jetzt durchgängig die Säulenstellung in antis. Die frühere Säulenzwischenstellung und der Prostylos vor dem Pronaos fallen ganz fort. Die Cella wird breiter und damit das Pteron schmaler. Zwischen den Säulen des Pteron und dem Cellabau tritt eine strengere Entsprechung ein. Die Säulen werden schlanker und haben weniger Verjüngung und Schwellung. Der Halsausschnitt fällt fort, der Echinus wird straffer und läd weniger aus. Die Architravkante rückt über die obere Säulenperipherie hinaus. Das ganze Gebälk wird leichter. Das Material bleibt vorwiegend noch Poros.

Tempel des Poseidon zu Paestum (Abb. 248 und 266). Peripteros von 6 : 14, von 24 Kanälen gefurchten Säulen mit dem normalen Cellabau dieser Periode. Im einst hypäthralen Innern befinden sich zwei doppelte dorische Säulenstellungen, deren Emporen durch Treppen zugänglich waren.

Sog. Tempel des Herakles zu Akragas, Peripteros von 6 : 15 Säulen. Letztere haben 24 Kanäle. Die Viae zeigen ausnahmsweise vier, statt drei Reihen Tropfen hintereinander. Die Architravkante liegt hier, wie beim Tempel zu Paestum, noch ziemlich weit zurück.

Sog. Tempel der Juno Lacinia und sog. Tempel der Concordia an demselben Orte: zwei normale Peripteroi von 6 : 13 Säulen.

Tempel des Zeus daselbst (Abb. 269 und 270; Stuart IV pl. 2, 4. — Grundrifs: Abb. 249). Dieser unvollendete Kolossalbau ist ein Pseudoperipteros von 7 : 14 Säulen, 180 Fufs breit und 350 Fufs lang und 120 Fufs ohne den Unterbau hoch. Im Innern entsprechen den Halbsäulen des Pteron Pfeiler, welche durch Wände verbunden sind und so innerhalb eines durch Mauern geschlossenen, durch Fenster beleuchteten Pteron einen hypäthralen Cellabau mit Pronaos und Opisthodom bildeten. Über den Pilastern (Wandpfeilern) der Cella standen Telamonen (Männer und Frauen) als Träger des Gebälkes. Sie vertreten die architektonischen Stützen und sind deshalb auch ganz architektonisch stilisiert; ihre Stellung drückt das Tragen einer schweren Last vorzüglich aus. Pteron sowohl wie



270 Inneres des Zeustempels zu Akragas.

Cellabau erheben sich auf einem basisähnlichen Sockelbau. Der Zugang zum Tempel fand wahrscheinlich durch zwei rechts und links im zweiten und fünften Intercolumnium liegende Thüren statt. Der Ostgiebel war mit der Darstellung der Gigantomachie, der Westgiebel mit der der Eroberung Trojas in Hochrelief geschmückt. Dafs der Grund der pseudoperipteralen Anlage im schlechten Material und der Gröfse des Baues zu suchen ist, wurde schon oben erwähnt.

Tempel zu Egesta, ein unvollendeter Peripteros von 6 : 14 Säulen.

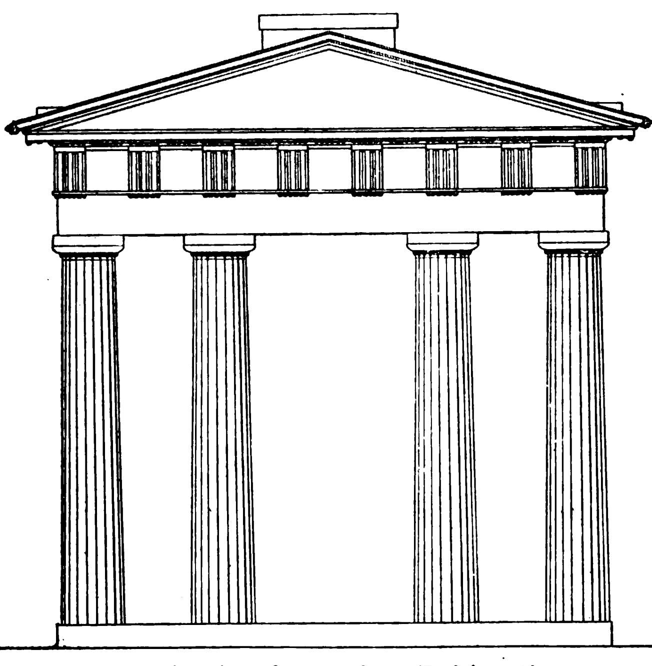
Tempel A und E zu Selinus, beides Peripteroi, der erstere von 6 : 14, der letztere von 6 : 15 Säulen, mit geschlossenem Opisthodomgemach neben der Opisthodomhalle.

Tempel der Athena zu Syrakus, Peripteros von 6 : 14 oder 15 Säulen, von schweren Verhältnissen, welche wieder auf die eigentümliche korinthisch-syrakusanische Stilbildung hinweisen, zum Teil aber auch auf Rechnung des sehr schlechten Materials zu setzen sind.

Auf griechischen Mutterboden versetzt uns der Tempel des Apollon zu Delphi. Der alte Bau des Trophonios und Agamedes war 548 niedergebrannt und wurde von dem korinthischen Baumeister Spintharos durch einen neuen ersetzt. Es war ein dorischer Peripteros mit ionischen Säulenstellungen im Innern. Die Fronte wurde aus parischem Marmor errichtet, während der übrige Bau aus Poros bestand. Hier begegnet uns zum ersten Male der Marmor als Baustein. Die vorhandenen Reste lassen eine Rekonstruktion nicht zu.

Der ersten Hälfte des 5. Jahrh. gehören an der

Tempel der Athena auf Aigina (Abb. 253). Es ist ein Peripteros von 6 : 12 Säulen mit Cellabau in Form eines Doppelantentempels. Das Innere der Cella zeigt zwei doppelte dorische Säulenstellungen. Das Material ist Poros, nur das Dach war aus Marmor hergestellt.



271 Sog. Agorathor zu Athen. (Zu Seite 276.)

Tempel des Zeus zu Olympia, Peripteros von 6 : 13 Säulen. S. ›Olympia‹.

Der attisch-dorische Stil.

Der Stil ist als der Marmorstil gegenüber dem Porosstil der bisher betrachteten Monumente zu bezeichnen. Alle Formen werden dem neuen Materiale angepafst und zeigen an sich eine Bildung, welche gleich weit entfernt ist von wuchtiger Schwere wie von schwächlicher Zierlichkeit: jedes Glied, mit gröfster Schärfe und Sauberkeit ausgeführt, bringt vielmehr seine Funktion in würdiger Kraft zum Ausdruck. Die Kombination der Glieder ist eine edle und harmonische. Hier und da nimmt der Stil, soweit er sich mit seinem Charakter verträgt, auch Einzelheiten aus dem Ionischen herüber.

Vom alten Athenatempel auf der Burg in Athen, von Peisistratos begonnen, noch unvollendet von den Persern zerstört, später durch den glänzenden Parthenon ersetzt, haben sich nur geringe Reste erhalten. S. ›Parthenon‹.

Der Tempel des olympischen Zeus zu Athen wurde ebenfalls von den Peisistratiden wahrscheinlich im dorischen Stil begonnen, aber erst unter Hadrian im korinthischen Stil vollendet, nachdem bereits durch Antiochos Epiphanes (176—164 v. Chr.) der Bau unter Leitung des römischen Baumeisters Cossutius wieder aufgenommen worden war. S. unter den Monumenten korinthischen Stiles.

Von Werken des 5. Jahrh. nennen wir:

Sog. Tempel der Themis zu Rhamnus, ein kleiner Antentempel mit polygonem Cellabau (Abb. 242).

Sog. Tempel der Nemesis zu Rhamnus, ein Peripteros von 6 : 12 Säulen.

Sog. Theseion zu Athen, ein Peripteros von von 6 : 13 Säulen. S. ›Theseion‹.

Parthenon auf der Burg zu Athen, ein Peripteros von 8 : 17 Säulen. S. ›Parthenon‹.

Die Propylaeen der Burg zu Athen, ein prächtiger Thorbau mit ionischen Säulenstellungen in der Haupthalle. S. ›Propylaeen‹.

Tempel der Athena zu Sunion, ein sechssäuliger Peripteros unbekannter Länge. Die Säulen haben nur 16 Kanäle.

Der Mysterientempel zu Eleusis, eine von den gewöhnlichen Kulttempeln abweichende Anlage, und der Tempel des Apollon zu Phigalia in Arkadien, ein Peripteros von 6 : 15 Säulen mit ionischen Säulenstellungen im Innern, sind Werke des Iktinos, des Baumeisters des Parthenon. S. ›Eleusis‹ und ›Phigalia‹.

Der spät-dorische Stil.

Derselbe strebt nach immer mehr Schlankheit, Leichtigkeit und Eleganz, welche aber bald über das durch den Charakter des Stiles gesetzte Mafs hinausgehen. Die Formen werden starrer und trockener. Am auffälligsten ist der Wandel in der Bildung des Echinus, der mit der Zeit ganz seinen energischen Schwung verliert, bis er schliefslich fast ganz geradlinig zum Abacus emporsteigt.

272 Athenatempel zu Priene. (Zu Seite 276.)

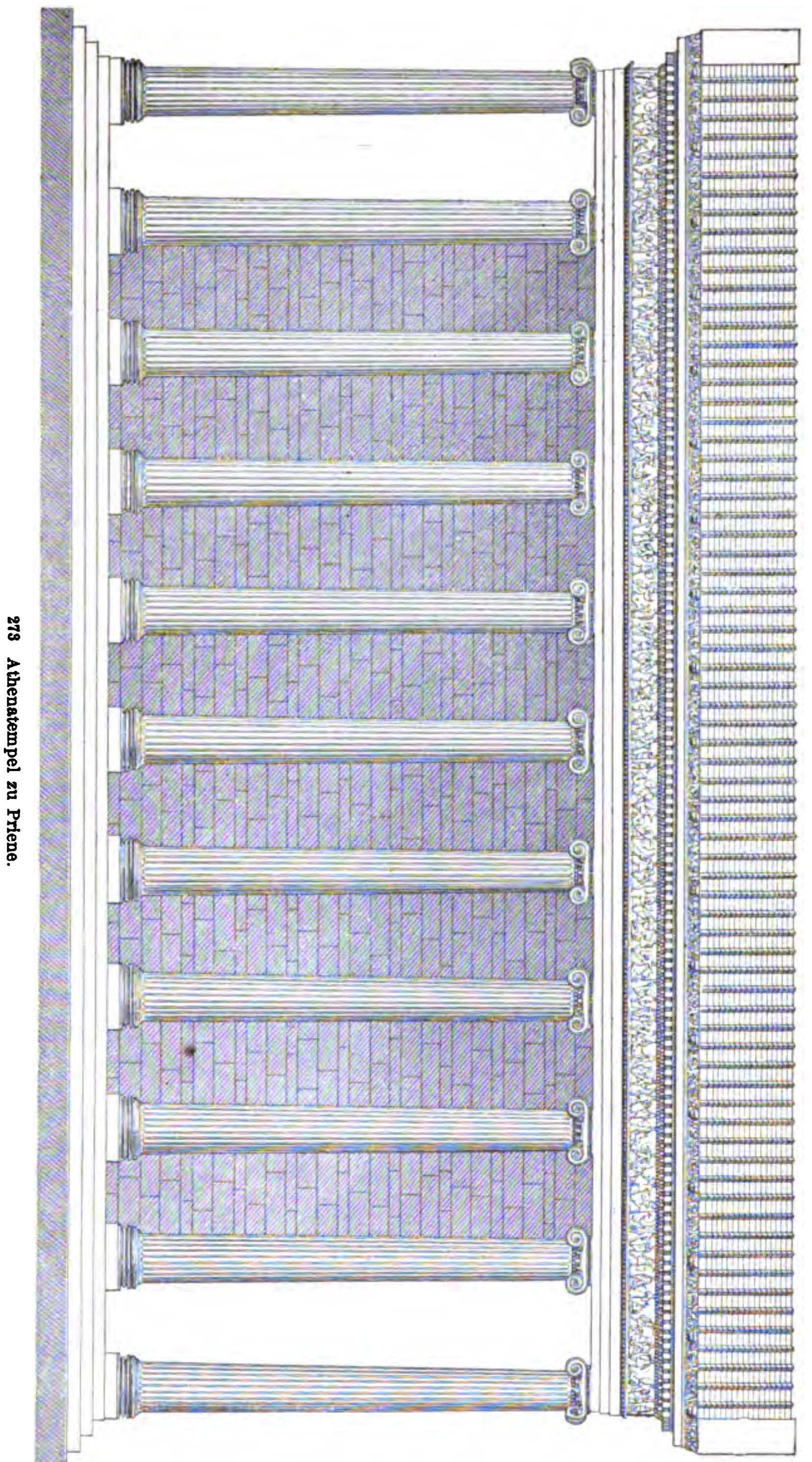
Der Tempel der Athena zu Tegea, von Skopas erbaut. Es ist ein Peripteros von 6 : 14 Säulen, wahrscheinlich mit ionischen Säulenstellungen im Innern und korinthischen Säulen in Pronaos und Opisthodom. Nur vom dorischen Aufsenbau haben sich Reste erhalten.

Ebenfalls dem 4. Jahrhundert scheint das Metroon zu Olympia, ein Peripteros von 6 : 11 Säulen, anzugehören. S. ›Olympia‹.

Der alexandrinischen Zeit gehören an:

Der Zeustempel zu Nemea, ein Peripteros von 6 : 13 Säulen.





273 Athenatempel zu Priene.

Der grofse Tempel zu Samothrake, ein Prostylos von 6 Säulen in der Fronte und 3 in der Tiefe; eine Säulenzwischenstellung liegt zwischen den zwei den Anten zunächst stehenden Säulen.

Der Rundbau der Arsinoe auf Samothrake, ein tholosartiges Gebäude auf hohem Unterbau, aufsen mit einer dorischen Pfeilergallerie, innen mit korinthischen Halbsäulen geschmückt.

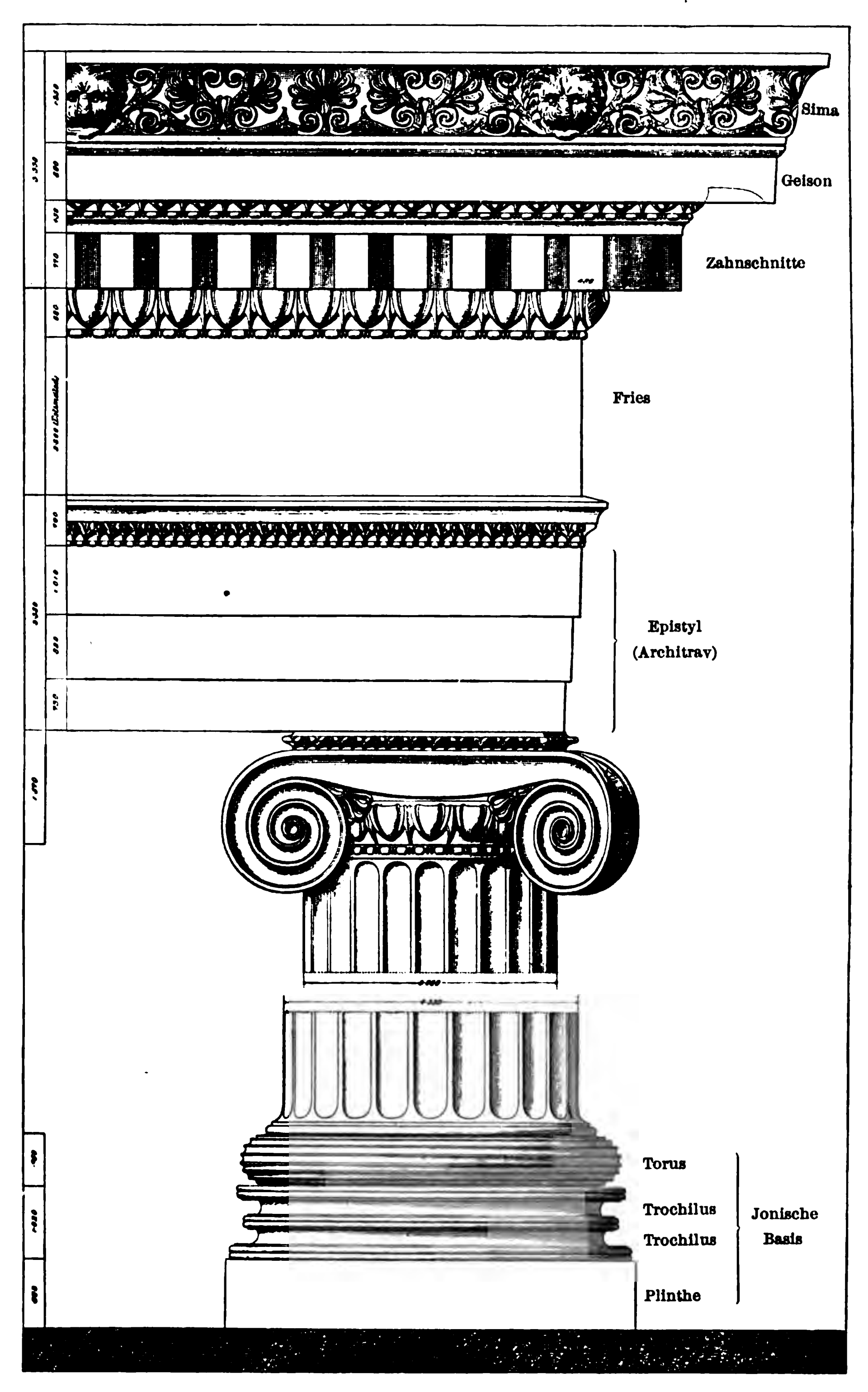
Die zweigeschossige Stoa des Königs Attalos II von Pergamon zu Athen. Unten ist die Halle aufsen dorisch, innen ionisch, das obere Stockwerk wird getragen von Oblongpfeilern mit angelehnten ionischen Halbsäulen. S. ›Markt I‹.

Der Tempel der Athena zu Pergamon, ein Peripteros von 6 : 10 Säulen und die ihn umgebende zweigeschossige Stoa unten dorischer, oben ionischer Ordnung.

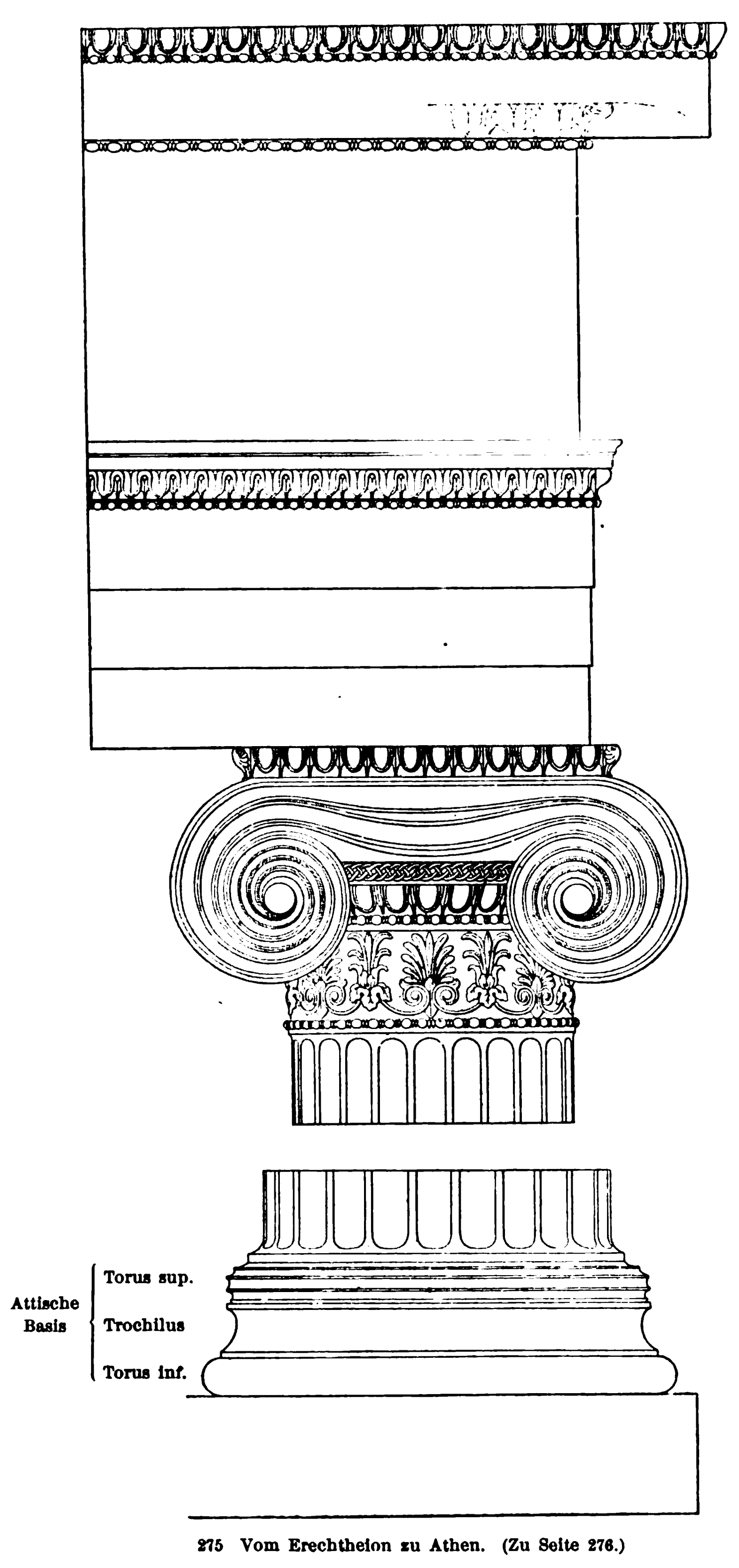
Ein ganz spätes Werk ist das sog. Agorathor zu Athen (Abb. 271; Stuart I Ch. 1 pl. 4 f. 1). Es wurde, wie die Inschrift am Epistyl besagt, von Caius Julius Caesar und Augustus der Athene Archegetis geweiht.

2. Der ionische Stil.

Der ionische Tempel (vgl. die Abb. 272, 273, 274 Tempel zu Priene; Ant. of Ionia IV, 7, 8, 9. — Abb. 275; vom Erechtheion zu Athen; Stuart II Ch. 2 pl. 22) erhebt sich auf einem Unterbau, der ähnlich dem des dorischen ist. Die Säule besteht aus Basis, Schaft und Kapitäl. Die Basis (σπεῖρα) ist entweder ionisch oder attisch. Die erstere besteht aus einer viereckigen Plinthe (welche aber auch fehlen kann), zwei



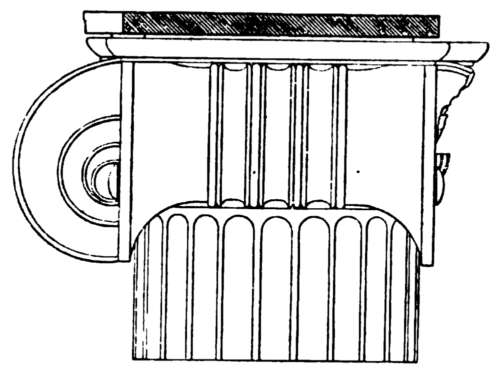
274 Vom Athenatempel zu Priene. (Zu Seite 276.)



275 Vom Erechtheion zu Athen. (Zu Seite 276.)

Hohlkehlen (τρόχιλοι) und einem Wulst (σπεῖρα, *torus*), welche Glieder durch Rundstäbe *(astragali)* untereinander verbunden sind (Abb. 274). Die attische Basis hat keine Plinthe, sondern besteht aus einem unteren Torus *(torus inferior)*, einem von kleinen Plättchen *(quadrae)* eingefafsten Trochilus und einem oberen Torus *(torus superior)* Abb. 275. Die Tori sind häufig horizontal mit Gurten umschnürt, manchmal stellen sie ein förmliches Geflecht vor. Der Schaft ist mit 24 fast halbkreisförmigen Kanälen versehen, welche nicht in scharfen Rippen aneinander stofsen, sondern sog. Stege zwischen sich stehen lassen. Die Kanäle sind oben und unten halbkreisförmig geschlossen. Der Schaft beugt oben und unten mit einem An- und Ablauf (ἀπόθεσις) etwas aus und hat eine Verjüngung ebenso wie eine schwache Entasis. Der Hals ist gewöhnlich nicht besonders hervorgehoben, im attisch-ionischen Stile ist er am Erechtheion durch einen aufrechtstehenden skulpierten Anthemienkranz mit darunter liegendem Astragal geschmückt (Abb. 275). Das Kapitäl, unten von einem Astragal zusammengehalten, besteht aus drei Teilen: dem Echinus, dem Volutengliede und dem Abacus. Der Echinus zeigt einen skulpierten Eierstab. Darüber liegt das oben und unten durch vorspringende Ränder gesäumte, oben horizontal laufende, unten aber mehr oder weniger abwärts ausbeugende, an den Seiten spiralförmig aufgerollte Volutenglied. Der vertiefte Raum zwischen der oberen und unteren Spirale heifst *canalis*, das Centrum der Voluten *oculus*, ὀφθαλμός. Die Zwickel zwischen den Voluten und dem Echinus werden durch Anthemien ausgefüllt. In der Seitenansicht erscheinen die Voluten als zusammengerollte Polster *(pulvini)*, welche durch Gurte *(baltei)* zusammengehalten werden (Abb. 276; vom Tempel am Ilisos zu Athen; Stuart I Ch. 2 pl. 11 f. 2). Daher nennt Vitruv diese Kapitäle *pulvinuta* (Polsterkapitäle): III, 5. Hiernach hat das ionische Kapitäl zwei sich stark unterscheidende Ansichten: die Vorder- und die Seitenansicht. Infolge dieser Verschiedenheit stellt sich bei peripteraler Verwendung der Säule der Mifsstand heraus, dafs man die Eckkapitäle umbilden mufste, um bei der Betrachtung der Langseite diese nicht von der Seite, die übrigen Kapitäle aber von der Front zu sehen.

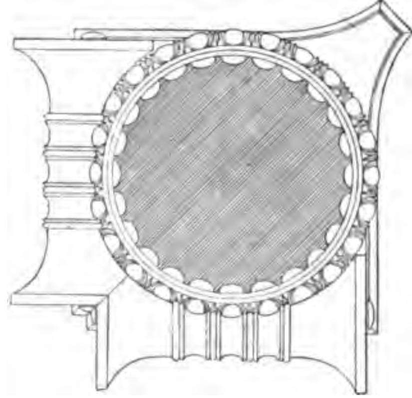
Man behandelte nun die beiden nach aufsen gewandten Seiten des Kapitäls als Stirnseiten, indem man beide mit dem Volutengliede versah. Infolge davon aber mufsten die beiden an den Ecken zusammenstofsenden Voluten diagonal gestellt werden, um von beiden Aufsenseiten einen vollen Frontanblick zu gewähren. Die beiden andern unter dem Epistyl liegenden Seiten wurden mit Polstern versehen (Abb. 276; 277 dasselbe Kapitäl, von unten gesehen, darstellend; Stuart a. a. O. f. 1. Vgl. auch Abb. 274). Über dem Volutengliede liegt der niedrige als Kyma gebildete Abacus. Im attisch-ionischen Stile wird beim Erechtheion das Volutenglied durch Ineinanderschieben verschiedener Spiralen noch reicher gebildet, aufserdem liegt zwischen diesem und dem Echinus noch ein skulpiertes Torusgeflecht. Das Verhältnis der Säulenhöhe zum Durchmesser schwankt im ionischen Stil zwischen 9 und 10, im attisch-ionischen zwischen 8 — 9½.



276 Vom Tempel am Ilisos zu Athen.

Die geschilderte Beschaffenheit des ionischen Kapitäls, mit seiner entschiedenen Berechnung auf Frontalansicht, zeigt, dafs sein Charakter einer peripteralen Verwendung eigentlich widerspricht. Die Bildung des Eckkapitäls für diesen Zweck erscheint nur als mifslicher Notbehelf. Darum wird in richtiger Würdigung eben dieses Charakters auf europäisch-hellenischem Boden die ionische Säule auch nie in peripteralem, sondern hauptsächlich nur in metastylem Sinne verwendet, so im Innern der Tempelcella auf beiden Seiten des Mittelschiffes in einer Reihe nebeneinander. Auf diese Weise entzieht sich die Seitenansicht fast vollkommen dem Anblick, nur die Frontansicht kommt zur Geltung. Auf kleinasiatischem Gebiete freilich wird die Säule schon früh für peripterale Zwecke verwendet. Selbst schon die prostyle und amphiprostyle Verwendung verlangte die Bildung des Eckkapitäls, doch ist zu bemerken, dafs auch diese Bildung verhältnismäfsig selten ist. Versuche, das Kapitäl durch Bildung mit vier Stirnen, d. h. dadurch, dafs man alle vier Seiten mit Volutengliedern versah, für den peripteralen Gebrauch dienstbar zu machen, finden sich nicht erst im römischen, sondern schon im griechischen Bau. Vgl. z. B. die Kapitäle vom Tempel zu Phigalia (s. Art.).

Das **Gebälk** ist wie im dorischen Stil gegliedert. Das **Epistyl** besteht aus drei übereinander liegenden Gurten *(fasciae)*, von denen immer eins etwas vor das andre vorspringt. Gekrönt wird dasselbe durch Astragal, Kyma und Abacus. Der **Fries** (θριγκός oder, mit bildlichem Schmuck versehen, ζωφόρος) ist ein hoher ungeteilter Streifen, oben ebenfalls mit Astragal und Kyma abschliefsend. Das **Kranzgesims** (Abb. 274) zeigt unter der Hängeplatte die Zahnschnitte (γεισόποδες, κλινόποδες, *denticuli*) und darüber wieder auf einem Kyma mit Astragal ruhend die unterschnittene Hängeplatte, die oben von einem Kyma gesäumt die **Sima** trägt. Letztere ist unten konvex, oben konkav gebogen, mit Löwenköpfen versehen und mit reich skulpierten



277 Vom Tempel am Ilisos zu Athen.

Ornamenten geschmückt. Im attisch-ionischen Stile fallen die Zahnschnitte fort (Abb. 275).

Der **Cellabau** ist ähnlich dem dorischen, nur sind die **Wände** mit Basis und Kapitäl versehen. Erstere ist die der Säule, letzteres schliefst sich der Bildung den **Anten** (Abb. 278; vom Erechtheion; Stuart II Ch. 2 pl. 22) an. Die attisch-ionischen Anten (rein ionische sind nur fragmentiert bekannt) sind ohne Kannelierung, Verjüngung und Schwellung, oberhalb der Basis zeigen sie eine Apothesis (Ablauf). Ihre Basis ist die der Säule. Der Hals tritt wenig oder gar nicht hervor und ist mit aufgemalten oder skulpierten und dann bemalten Anthemien geschmückt. Das Kapitäl zeigt zwei Kymata übereinander mit Astragalen und zwar immer unten das Echinuskyma, oben das lesbische, schliefslich einen Abacus mit einem Kyma oben. Die Ornamente sind auf die plastische Profilierung entweder flach aufgemalt oder, wie im ionischen Stil gewöhnlicher skulpiert und gemalt.

Die **Decke** ruht auf dem Epistyl, welches im Innern analog dem Äussern gegliedert ist. Die

Deckbalken treten sehr kräftig hervor, auch sind die Kassetten tiefer und reicher gegliedert als beim dorischen Bau (Abb. 279 und 280; vom Niketempel zu Athen; Rofs, Akropolis I Taf. 6 Fig. 1 u. 2).

278 Vom Erechtheion zu Athen. (Zu Seite 279.)

279 Vom Niketempel zu Athen.

280 Decke des Niketempels.

Die Anordnung von Dach und Giebel sind ähnlich wie im dorischen Stil. Hat das Gebälk die Zahnschnitte, so fehlen sie hier unter den schrägen Geisa ebenso wie im Dorischen die Viae.

Über die Herkunft des Stiles weist uns die Hauptform des Baues, die Spirale des Kapitäls, den Weg. Die Spirale in tektonischer Verwendung begegnet uns häufig in der assyrischen Kunst (Reber, Baukunst Fig. 36, 37). Von dort her ist gewifs die Anregung entnommen, aber nur die Anregung, indem der ionische Stil in rein hellenischem Sinne sich an der griechischen Westküste Kleinasiens entwickelte. Einige lykische Felsengräber (Texier, Asie min. III. pl. 169, 198, 224) zeigen den Stil in noch nicht vollkommen durchgebildeter Weise, obgleich dieselben jünger sind, als die ältesten griechischen



Bauten auf kleinasiatischem Boden. Danach scheint der ursprüngliche ionische Bau ohne Fries gewesen zu sein. Die sog. Zahnschnitte finden auf diese Weise auch die ungezwungenste Erklärung. Die Säule konnte ihrem leichten Charakter gemäfs ein schweres Gebälk nicht tragen, und deshalb legte man über das Epistyl zur Deckung keine schweren Balken wie im dorischen Stil (Triglyphen), sondern nur leichtes Lattenwerk: die vortretenden Köpfe dieser horizontal als kleine Deckbalken liegenden Latten ergeben die Form des Zahnschnittes von selbst.

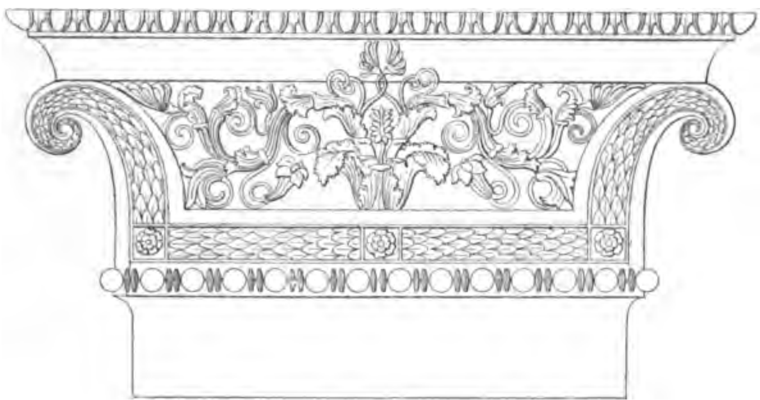
281 Columna caelata von Ephesos. (Zu Seite 282.)

Monumente.

Das älteste uns erhaltene Monument ist der Tempel der Hera zu Samos, von dem aber nur geringe Reste erhalten sind. Erbaut wurde derselbe etwa Olymp. 50 durch Rhoikos und Theodoros von Samos. Nach einer verderbten Stelle des Vitruv (VII, praef. 12) war der Tempel dorischer Ordnung, in Wahrheit aber, wie die erhaltenen Reste beweisen, ionischer. Vielleicht war der Bau ein Dipteros von 10 : 21 Säulen, 166 Fufs breit, 344 Fufs lang. Die Säulen ruhen auf Basen, welche nur aus

einem Trochilus und darüber liegendem Torus bestehen. Das Material ist Marmor.

Von dem genannten Theodoros wurde auch der Tempel der Artemis zu Ephesos begonnen, von Chersiphron und Metagenes weiter geführt und nach einer Bauzeit von 120 Jahren durch Paionios und Demetrios von Ephesos vollendet. Derselbe, ebenfalls von Marmor, war ein achtsäuliger Dipteros (Vitruv III, 2, 7); von dieser Anlage sind aber nur noch ganz geringe Reste erhalten. Nach dem Herostratischen Brande wurde der Tempel durch Deinokrates, Alexanders Hofarchitekten, von neuem prächtig aufgebaut und zwar als Dipteros von 8 : 20 Säulen, 225 Fufs breit, 425 Fufs lang. Die Rekonstruktion des Cellabaues unterliegt vielen Zweifeln, ebenso wie die Verteilung der von Plinius (XXXVI, 95) genannten 127 Säulen, welche teils den Cellabau umgaben, teils in demselben verteilt waren. Von diesen Säulen waren nach Plinius (a. a. O.) 36 unten am Schaft mit Reliefs geschmückt: *columnae caelatae imo scapo*. Es waren dies wahrscheinlich die zwei Säulenreihen auf beiden Fronten und die zwei Säulen des Pronaos und Opisthodom ($4 \cdot 8 + 2 \cdot 2 = 36$). Es haben sich von diesen Säulenreliefs bedeutende Bruchstücke erhalten (Abb. 281; Arch. Ztg. 1865 Taf. 65. Vgl. Wood, Discor. at Ephesus London 1877).



282 Vom Apollontempel zu Milet.

Von Paionios, dem Vollender des älteren ephesischen Tempels, wurde in Gemeinschaft mit Daphnis von Milet auch der Tempel des Apollon Didymaios zu Milet erbaut (Abb. 250). Es war ein marmorner Dipteros von 10 : 21 Säulen. Der Tempel, dessen Plan nicht in allen Teilen sicher zu stellen ist, wurde nie vollendet. Im offenbar hypäthralen Innern lehnen Pfeiler an die Wand, deren Kapitäle mit einem rechts und links oben involvierten Saume eingefafst sind, während der Raum zwischen dieser Umsäumung mit reichem Ornamentschmuck ausgefüllt ist (Abb. 282; Altert. von Ionien III Taf. 7). Zwischen den Kapitälen läuft längs der Wand ein mit Greifen und Kithern skulpierter Reliefstreifen. Rechts und links neben der Eingangsthüre tritt eine Halbsäule hervor, welche wahrscheinlich das unten zu erwähnende korinthische Kapitäl trug.

Dem 4. Jahrhundert gehört das sog. Nereidenmonument zu Xanthos an, eine peripterosähnliche Anlage von 4 : 6 Säulen auf hohem Unterbau. S. ›Nereidenmonument‹.

Das Grabmal des Königs Mausolos zu Halikarnassos, ein auf hohem Unterbau sich erhebender, mit einer Pyramide gekrönter Peripteros von 9 : 11 Säulen. S. ›Mausoleum‹.

Von Pythios, dem Architekten des Mausoleums, wurde auch der von Alexander d. Gr. geweihte Tempel der Athena zu Priene erbaut, ein durchaus regelmäfsiger Peripteros von 6 : 11 Säulen aus Marmor (Abb. 283; Ant. of Ionia IV, pl. 6. Abb. 262 bis 264).

Ebenfalls der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehörig sind zwei Marmorbauten des Hermogenes: der Tempel der Artemis Leukophryne zu Magnesia und der Tempel des Dionysos zu Teos. Der Artemistempel war ein Pseudodipteros von 8 : 15 Säulen, der Dionysostempel ein Peripteros von 6 : 11 Säulen. Beide Tempel zeigen attische, nicht ionische Basen mit untergelegter Plinthe.

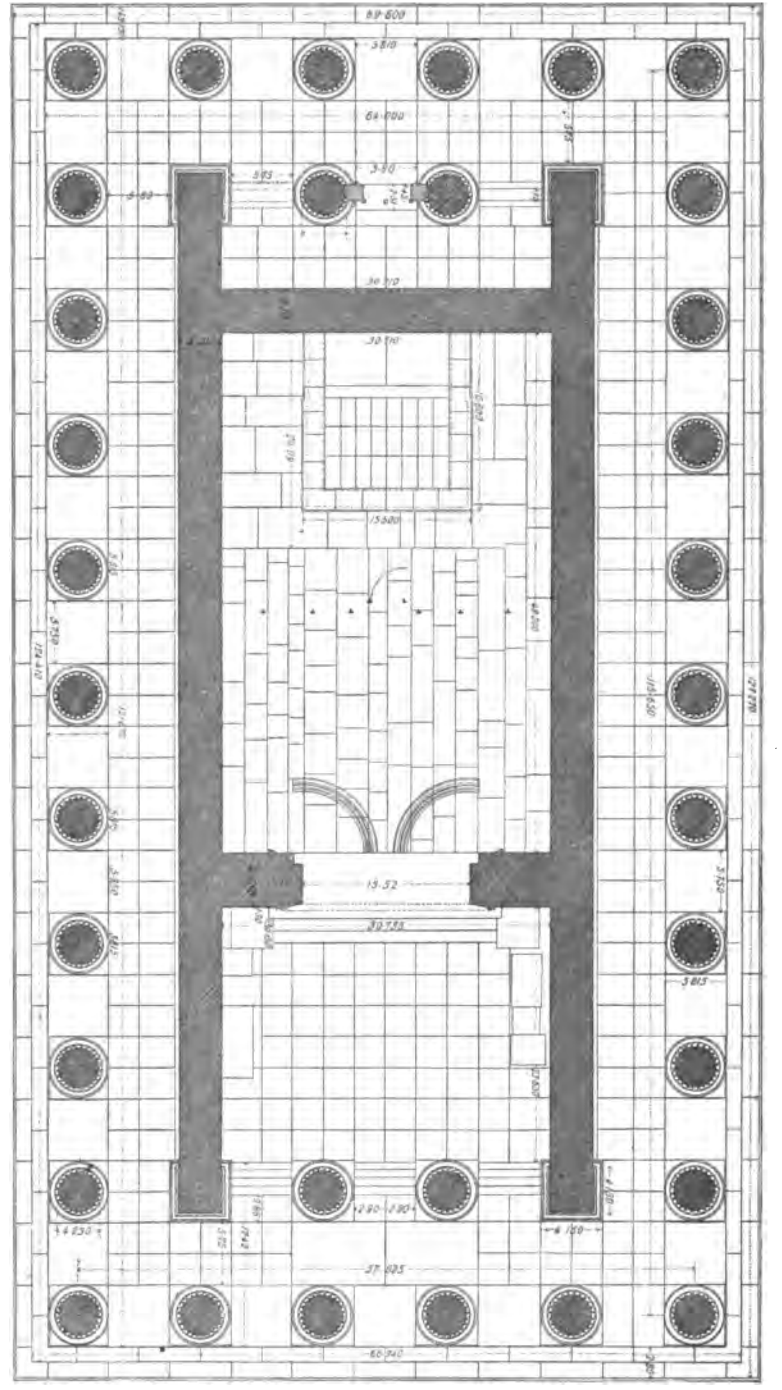
Der Tempel des Apollon Smintheus zu Hamaxitos in Troas, ein Pseudodipteros von 8 : 14 Säulen. Die Basen der Säulen zeigen die sog. korinthische Form, aus einem unteren Torus, zwei Trochiloi und einem oberen Torus bestehend.

In alexandrinische Zeit führen uns die grofse mit ionischen Säulenhallen ausgestattete Ara zu Pergamon (s. Art.) und der Oberstock der Stoa des Athenatempels daselbst, ferner das Ptolemaion zu Samothrake, eine Art Amphiprostylos von 6 Säulen mit zwei nach den entgegengesetzten Seiten sich öffnenden Hallen, deren gemeinsame Rückwand durch eine Thür durchbrochen ist.

Schon der ersten Kaiserzeit gehören an die achtsäuligen Pseudodipteroi der Zeustempel zu Aïzanoi in Phrygien und der Aphroditetempel zu Aphrodisias in Karien.

Wenden wir uns jetzt zum europäischen Hellas, so finden wir die Anwendung des ionischen Stiles im Innern des Apollontempels zu Delphi (wenig erhalten), des Apollontempels zu Phigalia (s. Art.), des Athenatempels zu Tegea (nichts erhalten) und in der Haupthalle der Propylaeen zu Athen (s. Art.). Für Peripteralbauten wurde, wie

schon bemerkt, in Hellas der ionische Stil nicht verwendet, nur für kleinere prostyle und amphiprostyle Anlagen, so beim Tempel am Ilisós (Abb. 245) und dem Tempel der Athena Nike auf der Burg zu Athen (s. ›Niketempel‹), zwei viersäuligen Amphiprostyloi, und dem Erechtheion (s. Art.) daselbst, einem sehr komplizierten und vereinzelt dastehenden Bauwerke. Den ionischen Stil zeigt dann auch die innere Stellung des unteren und das obere Stockwerk der Attalosstoa zu Athen (s. Markt I). Der Rundbau des Philippeion zu Olympia, von Philipp II von Makedonien errichtet, ist ein achtzehnsäuliger Peripteros, dessen Cella mit korinthischen Halbsäulen geschmückt ist (s. ›Olympia‹).



283 Athenatempel zu Priene. (Zu Seite 282.)

3. Der korinthische Stil.

Vitruv IV, 1, 1 berichtet: *Columnae corinthiae praeter capitula omnes symmetrias habent uti ionicae.* Das Gebälk wird nach demselben Autor dem dorischen oder ionischen Stil entnommen. Die Übertragung des dorischen Gebälkes ist selten und spät, die des ionischen häufiger, doch gibt es daneben noch eine spezielle korinthische Bildung.

Die Form des Kapitäls, das bezeichnendste Glied des Stiles, ist sehr verschieden, doch bleibt die des Kalathos (Korbes oder Kelches) immer die grundlegende. Vitruv IV, 1, 9 erzählt über die Erfindung desselben: *eius autem capituli prima inventio sic memoratur esse facta. virgo civis Corinthia iam matura nuptiis implicata morbo decessit. post sepulturam eius, quibus ea virgo viva proclivius delectabatur, nutrix collecta et composita in calatho pertulit ad monumentum et in summo conlocavit et, ut ea permanerent diutius sub diu, tegula texit. is calathus fortuito supra acanthi radicem fuerat conlocatus. interim pondere pressa radix acanthi media folia et cauliculos circum vernum tempus profudit, cuius cauliculi secundum calathi latera crescentes et ab angulis tegulae ponderis necessitate expressi flexuras in extremas partes volutarum facere sunt coacti. tunc Callimachus, qui propter elegantiam et subtilitatem artis marmoreae ab Atheniensibus catatexitechnos fuerat nominatus, praeteriens*

hoc monumentum animadvertit eum calathum et circa foliorum nascentem teneritatem, delectatusque genere et formae novitate ad id exemplar columnas apud Corinthios fecit symmetriasque constituit, et ex eo in

284 Vom Turm der Winde zu Athen.

operum perfectionibus Corinthii generis distribuit rationes. Dafs die Erfindung erst durch Kallimachos gemacht worden sei (zweite Hälfte des 5. Jahrh.), ist gewifs unrichtig, da auch dieser Stil uralt, so alt wie die übrigen, wenn er auch erst in späterer Zeit mit besonderer Vorliebe gepflegt wurde (vgl. Semper, Stil II, 464). Eine ziemlich einfache Form zeigt uns Abb. 284 (vom Turm der Winde zu Athen; Stuart I Ch. 3 pl. 16 f. 1): zwei gereihte Blattkränze übereinander, der untere von Akanthos, der obere von Schilfblättern, bedeckt von einer quadratischen Plinthe. Reicher gestaltet ist das Kapitäl (die Eckvoluten sind abgebrochen) vom Apollontempel zu Milet (Abb. 285; Altert. von Ionien III Taf. 8), und die reichste Entwickelung tritt uns entgegen im Kapitäl vom Lysikratesdenkmal zu Athen (Abb. 286; Stuart I Ch. 4 pl. 26 f. 1). Bei letzterem enden schon die Kanäle des Schaftes unter dem Kapitäl in Blättern. Das Kapitäl war unten durch einen jetzt fehlenden Astragal in Bronze zusammengehalten. Die untere Hälfte des Kapitäls ist durch zwei Blattkränze übereinander, einen einfacheren



285 Vom Apollontempel zu Milet.

schilfartigen und einen reicheren aus Akanthos, geschmückt. Aus letzterem Kranze wachsen an den vier Ecken weitere Blätter heraus, welche die vier Eckvoluten tragen (Vitruv sagt: *cauliculi, e quibus folia nascuntur proiecta uti excipiant quae ex cauliculis natae procurrunt ad extremos angulos volutae*). Nach der Mitte jeder Seite zu aber schwingen sich aus dem zweiten Blattkranze je zwei Schnörkel (*helices*), welche eine die Stirn des Abacus zierende Palmette tragen. Der auf diesem reich gebildeten Kalathos ruhende Abacus ist nicht einfach quadratisch, sondern auf allen vier Stirnseiten nach der Mitte eingezogen, auch sind die Ecken abgekantet. Die Höhe der Säulen ist noch etwas bedeutender als beim ionischen Stil.

Das Gebälk der korinthischen Bauten Attikas zeigt die ionische Form mit Zahnschnitten unter dem Geison (Abb. 284 und 286), in hellenistischer und römischer Zeit aber wird das Geison getragen

von Kragsteinen *(mutuli)*, welche noch über den Zahnschnitten liegen (s. diesen Artikel III. Rom).

Der ganze übrige Bau war dem ionischen ähnlich, nur sei bemerkt, dafs bei der Ante entweder das Kapitäl der Säule herübergenommen oder doch nur wenig umgestaltet wird, und dafs in römischen Bauten sich auch kannelierte Anten finden.

Monumente.

Das Innere der Cella des Apollontempels zu Phigalia (s. Art.) enthielt eine Säule korinthischen Stiles, sehr schlichten, einfachen Charakters, vollkommen erscheinen dagegen schon die Halbsäulenkapitäle des Apollontempels zu Milet (Abb. 282). Von den korinthischen Säulen des Athenatempels zu Tegea ist leider nichts erhalten.

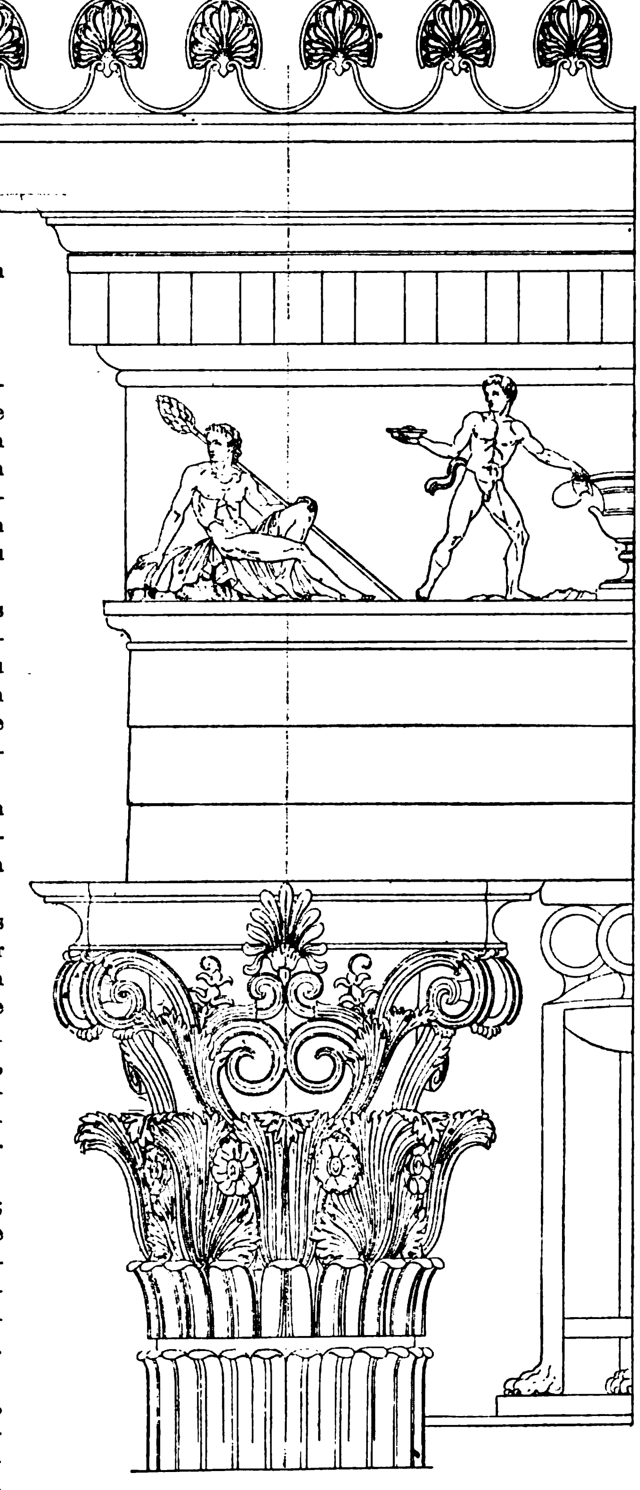
Der vollendetste korinthische Stil tritt uns auf attischem Boden entgegen in dem choragischen Denkmale des Lysikrates zu Athen (nach (335/4 v. Chr.), einem runden Pseudoperipteros von 6 Säulen, welche eine monolithe Kuppel tragen. S. ›Lysikratesdenkmal‹.

Der sog. Turm der Winde daselbst, ein achteckiger Bau mit zwei korinthischen Vorhallen aus dem 1. Jahrh. v. Chr. S. ›Turm der Winde‹.

Der Tempel des olympischen Zeus daselbst, durch Hadrian vollendet. Es war schon oben bei den Monumenten des dorischen Stiles von demselben die Rede. Die Anlage bildete einen kolossalen Dipteros von 10 : 21 Säulen, 173 Fufs breit und 359 Fufs lang, zählte also zu den gröfsten Tempeln des Altertums. Eine nähere Rekonstruktion des Cellabaues ist bei den geringen Resten nicht mehr möglich.

Das Hadriansthor in Athen (Abb. 287; Stuart III Ch. 3 pl. 20 f. 1), welches uns die Einführung römischer Elemente, die Anwendung des Bogens, die Verkröpfung des Gebälkes, das Erheben der Säule auf ein Postament, in die griechische Baukunst zeigt. Vgl. diesen Artikel III. Rom.

Die sog. Stoa des Hadrian daselbst, wahrscheinlich das von diesem Kaiser errichtete Gymnasion, von 250 : 375 Fufs im Geviert. In den Resten, von denen die Frontseite des Aufsenbaues besonders gut erhalten, treten uns dieselben architektonischen



286 Vom Lysikratesdenkmal zu Athen. (Zu Seite 284).

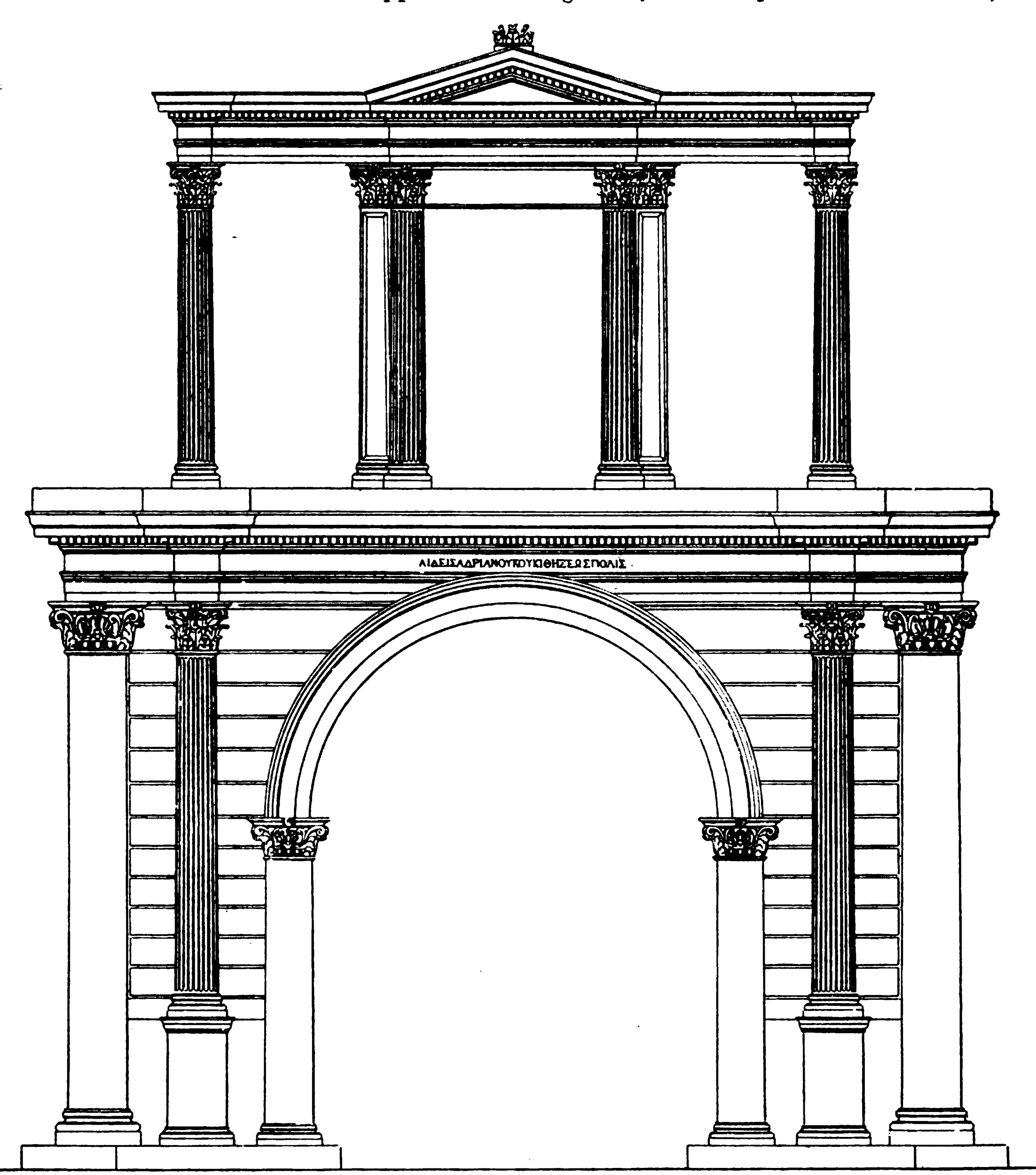
Eigentümlichkeiten wie beim Hadriansthore entgegen, die Säulen sind sogar ohne Kanüle.

Auf aufserattischem Boden begegnen wir dem korinthischen Stil im Innern des Philippeion zu Olympia (s. oben S. 283) und des Rundbaues der Assinoe auf Samothrake (s. oben S. 282).

Die sog. Incantada zu Thessalonike, ein Gebäude, dessen Bestimmung nicht klar, aus dem 2. Jahrh. n. Chr., zeigt fünf korinthische Säulen ohne Kanäle auf Postamenten und über dem Gebälk eine mit Figuren in Hochrelief geschmückte Pfeilerstellung.

In Pergamon finden wir den Tempel des Augustus, einen Peripteros von 6 : 9 Säulen, der sich nach italischer Weise auf einem nach drei Seiten abfallenden, auf der Eingangsseite durch eine Freitreppe zugänglichen Podium erhebt. Auch die umgebende Säulenhalle zeigt korinthischen Stil.

Späterer Zeit gehören an der Tempel zu Labranda in Karien, ein Peripteros von 6 : 11 Säulen,



287 Hadriansthor zu Athen. (Zu Seite 285.)

der unter Antoninus neuerrichtete Tempel des Sonnengottes zu Heliopolis (Baalbeck), ein Dipteros von 10 : 21 Säulen, mit weiterem Mittelintercolumnium auf den Fronten, und der Sonnentempel zu Palmyra. Letzterer war ein Pseudodipteros von 6 : 14 Säulen. Der Eingang fand sich an der westlichen Langseite. Die Schmalseiten der Cella zeigen zwischen zwei Eckpfeilern je zwei ionische Halbsäulen.

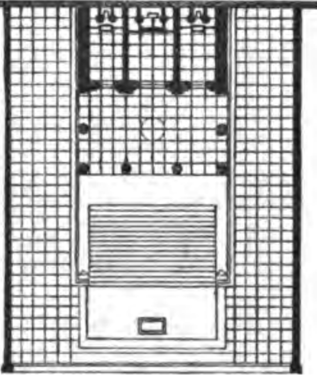


288 Etruskischer Tempel (nach Semper).

II. Etrurien.

Die Architektur Etruriens oder besser gesagt die gesamte altitalische Baukunst erprobte sich ebenso wie in Griechenland zuerst an Nutzbauten. Auch hier begegnen wir den sog. kyklopischen Bauwerken, welche wie dort Zwecken der Befestigung dienten, ferner bietet der Gräber- und Wasserbau (s. ›Grab- und Wasserbau‹) Gelegenheit zu weiterer Entwickelung. Ein technisches Moment ist bei diesen Bauten, welche der höheren Architektur ebenso ferne liegen wie die ältesten griechischen, besonders hervorzuheben, nämlich die bewufste Verwendung des Bogens bei Überdeckung von Thoröffnungen und des Gewölbes, und zwar des halbkreisförmigen Tonnengewölbes, bei Kanalbauten. Dieses den Griechen zwar nicht fremde, aber von ihnen doch keineswegs ausgenützte Element fand besonders in der römischen Baukunst seine Ausbildung.

Was den Tempelbau anlangt, so ist derselbe in seiner Anlage, die uns freilich nur aus Vitruv (IV, 7) bekannt ist, ein völlig, in seiner Einzeldurchbildung, die wir aus eben dieser Beschreibung und geringen Fragmenten kennen, ein ziemlich andrer, als in Griechenland. Der Tempel (Abb. 288 und 289; Semper, Stil I Taf. 13) erhob sich auf einem auf drei Seiten senkrecht abfallenden, auf der vierten durch eine breite Freitreppe zugänglichen Podium (Unterbau, Plattform). Die Länge des eigentlichen Tempels verhält sich zur Breite wie 6 : 5. Dieser Raum zerfällt in den Cellabau (gewöhnlich drei Cellen nebeneinander, von denen die mittlere breiter als die zu beiden Seiten) und die Vorhalle. Vier Säulen in der Fronte entsprechen den Cellawänden (gewöhnlich mit einem Mittelintercolumnium von 7 und zwei Seitenintercolumnien von 5 Durchmessern), und ferner stehen zwischen den Ecksäulen und den Anten der Aufsenwände des Cellabaues noch je eine weitere Säule. Die Höhe der Säulen betrug 7 Durchmesser. Die Basen der Säulen haben eine runde Platte und darüber einen Wulst. Der



289

Capitolinischer Jupitertempel (nach Canina).

292 (Zu Seite 289.)

unkannelierte, um ein Viertel verjüngte Schaft trägt ein aus Echinus und Abacus bestehendes, unten manchmal durch Annuli zusammengeschnürtes, Kapitäl. Der Säulenhals ist häufig nicht bezeichnet, öfters vom Schafte durch einen hervortretenden Ring getrennt. Vgl. die auf Abb. 290 und 291 nach Mon. Inst. I, 41 f. 2 c—h gegebenen Fragmente von Säulen, Cippen und Postamenten. Auf dem Säulenbau ruhen als Epistyl zwei übereinander liegende Balken und über diesen und den Cellawänden das weit (ein Viertel der Säulenhöhe) vorspringende Kranzgesims. Darüber erhebt sich der hohe Giebel, dessen Feld mit Arbeiten von Thon oder vergoldeter Bronze geschmückt ist. Die Überdeckung der weiten Intercolumnien war natürlich nur möglich, wenn das Gebälk aus Holz hergestellt war, wie denn der etruskische Stil das Prototyp des Holzbaues immer hartnäckiger festhielt, als der verwandte dorisch-griechische.

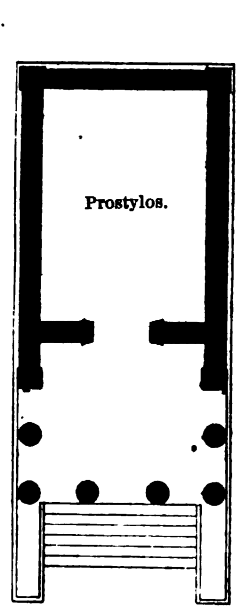
III. Rom.

Die römische Baukunst, welche wir jetzt zu betrachten haben, ist im Grunde keine selbständige. Dieselbe erweist sich bei näherer Untersuchung formell als eine Übertragung der griechischen Formen, konstruktiv als eine Weiterbildung der etruskischen oder altitalischen Weise.

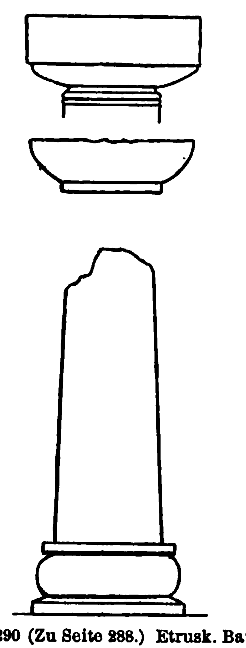
Plinius (XXXV, 154) berichtet, dafs vor Erbauung des Cerestempels (493 v. Chr. geweiht) ›*Tuscanica omnia in aedibus fuisse*‹. Dieser Tempel war nach dem Zeugnisse des Vitruv (III, 3, 5) ebenso wie der capitolinische Jupitertempel nach tuskischer Weise gebaut. Abb. 292 gibt den Grundrifs des letzteren, wie ihn Canina, Archit. rom. t. 52 nach der Schilderung bei Dionysios von Halikarnafs (IV, c. 61) versucht hat. Der Bau ist etwas komplizierter als die gewöhnliche, oben beschriebene etruskische Anlage, die Prinzipien aber bleiben dieselben.

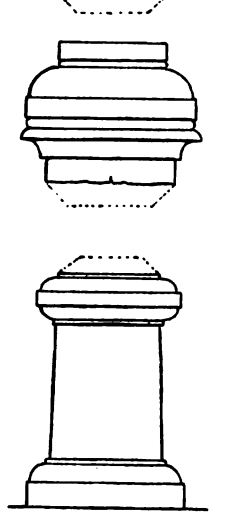
Der Tempelplan bleibt selbst, nachdem der griechische Einflufs in der Baukunst sich bedeutsam geltend gemacht, in der Hauptsache der altherübergenommen; von der grofsartigen Prachtentwickelung, welche später der römische Tempelbau entfaltete, zeugen Anlagen, wie der nach Plänen Hadrians erbaute Tempel der Venus und Roma zu Rom (Abb. 296 [Taf. IV]; Canina t. 32). Dieser Doppeltempel zeigt zwei überwölbte, durch Nischen gegliederte, nach den entgegengesetzten Seiten sich öffnende Cellen innerhalb eines Säulenkranzes auf hohem Unterbau. Das ganze in prunkvollem, korinthischem Stil aufgeführte Gebäude erhob sich in der Mitte eines gewaltigen Säulenhofes.

Besonders beliebt scheinen die kleinen Rundtempel gewesen zu sein, wovon uns der Tempel zu Tivoli (Abb. 297; Canina t. 41) ein Beispiel aus dem Ende der Republik korinthischen Stiles liefert.

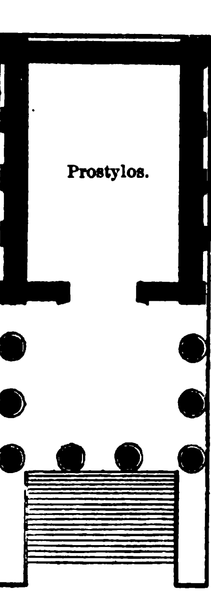


293 Tempel zu Pola.





290 (Zu Seite 288.) Etrusk. Bauglieder. 291 (Zu Seite 288.)



294 Tempel zu Cori.

italische. Der Prostylos, wenn auch in griechisch gestreckter Form, behält den Vorzug. Wir wählen als Beispiele den korinthischen Tempel des Augustus zu Pola (Abb. 293; Canina t. 15) und den dorischen Tempel zu Cori, letzterer aus dem Ende der Republik, mit Pfeilerstellung an den Cellawänden (Abb. 294; Canina ib.). Ersterer hat in Anten endende, vorspringende Cellamauern und eine Säule zwischen Ante und Ecksäule, letzterer dagegen keine vorspringenden Cellamauern und dafür eine durch zwei Säulen erweiterte prostyle Stellung.

Neben dieser Form ist besonders beliebt die des Prostylos pseudoperipteros, wovon der Grundrifs des sog. Tempels der Fortuna virilis zu Rom (Abb. 295; Canina t. 56) aus dem Ende der Republik ein Beispiel gibt. Mit der Zeit wurden natürlich alle bei den Griechen üblichen Tempelformen

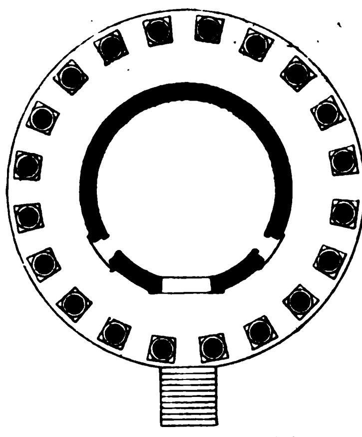
Konstruktiv war der Tempelbau im Aufbau wie in der Bedeckung und Bedachung dem griechischen sehr ähnlich, wenn nicht etwa, wie ausnahmsweise beim Tempel der Venus und Roma, Gewölbekonstruktion angewandt wurde.

Engere Anlehnung an die Griechen, als in der Plananlage, finden wir in der äufseren Form. Doch wurde diese mit grofser Freiheit, in späterer Zeit sogar mit Willkür behandelt und umgestaltet. Der dorische Bau (Abb. 298; vom Grabmale des Bibulus; Canina t. 212. — Abb. 299 [auf Taf. IV]; Theater des Marcellus; Canina t. 67 f. 1. — Abb. 300 [auf Taf. IV]; unbekannt; ib. 2. — Abb 301 [auf Taf. IV]; vom Mons Albanus; ib. 3) zeigt unkannelierte Säulen. Dieselben haben meist eine Basis, gewöhnlich etruskisch gebildet mit quadratischer Platte und Wulst. Der Schaft zeigt

bei dieser Bildung Ab- und Anlauf. Der Hals ist durch einen Astragal vom Schafte getrennt. Das Kapitäl hat dieselben Teile wie im Griechischen, doch treten die Ringe weniger bedeutsam hervor, der Echinus verliert an Höhe und Ausladung, der Abacus trägt oben ein kleines Kyma

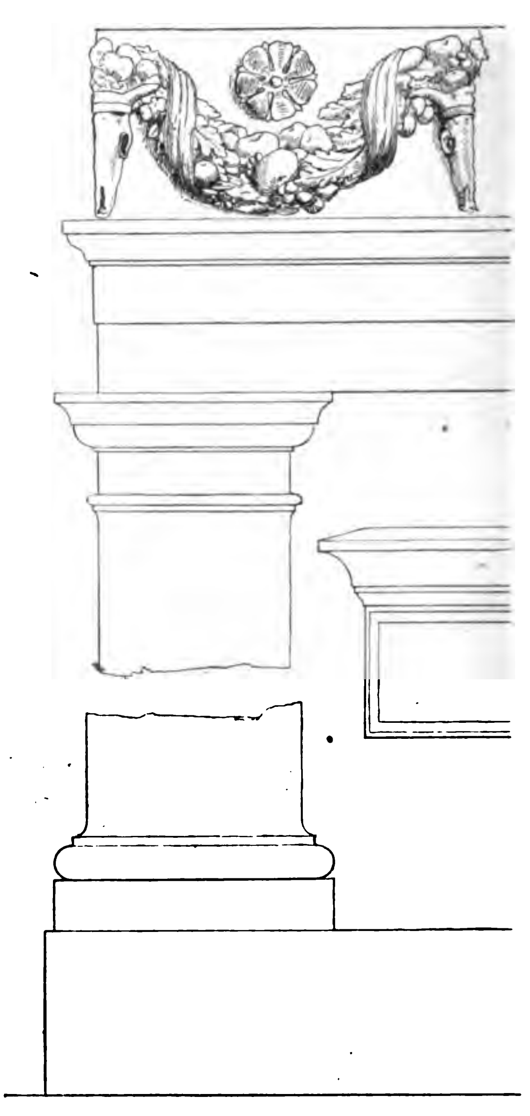
Prostylos pseudoperipteros.

295 Sog. Tempel der Fortuna virilis zu Rom. (Zu Seite 289.)



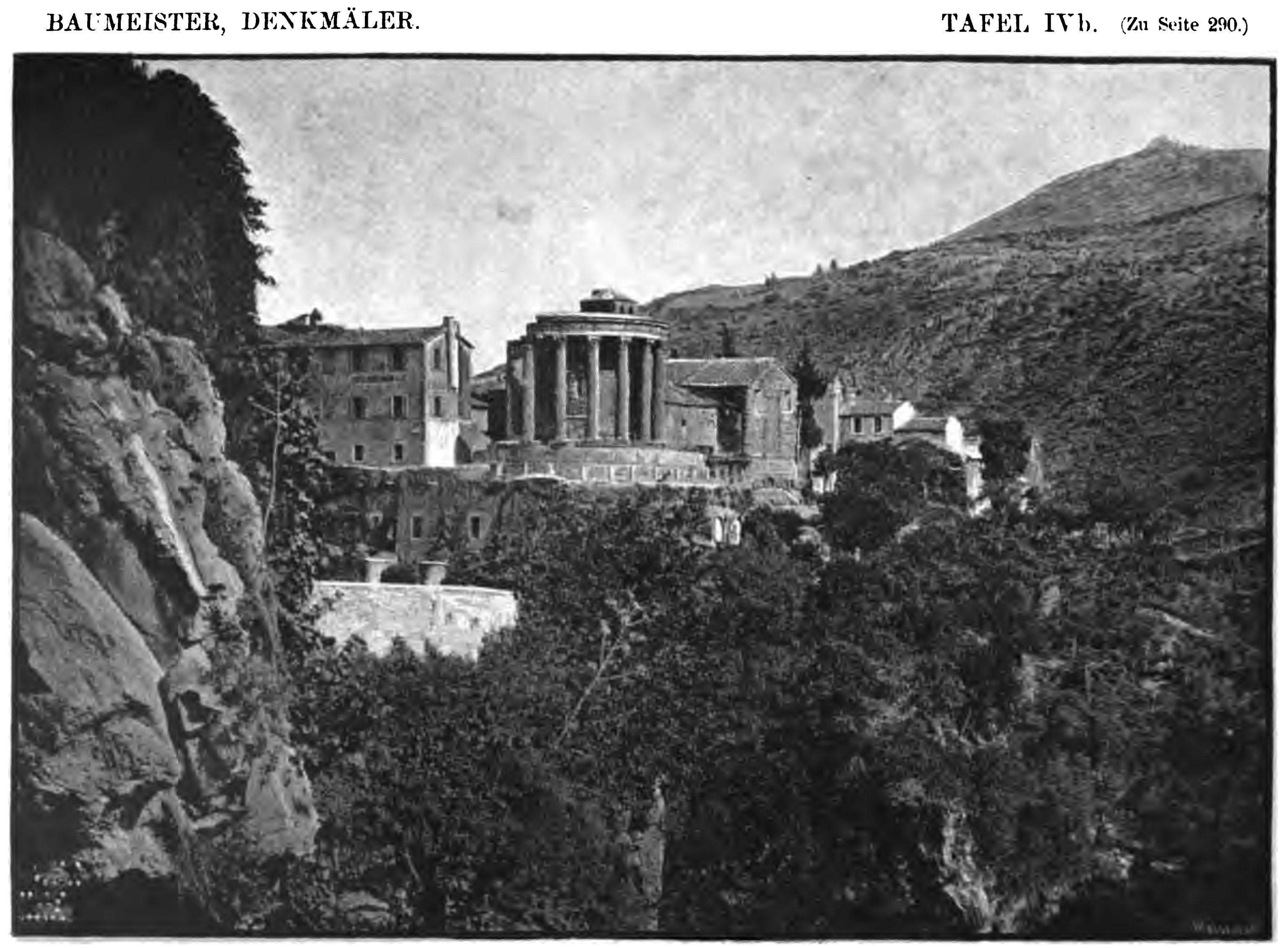
297 Tempel zu Tivoli. (Zu Seite 289.)

mit gleichfalls kleinem Abacus. Abweichende reichere Formen, z. B. mit skulpiertem Echinus, sind nichts seltenes. Das sehr niedrige Epistyl ist einteilig, gewöhnlich aber, wenn kein Triglyphenfries darüber liegt, mehrteilig und dann mit Kyma und Abacus abgeschlossen. Tritt ein Triglyphenfries auf, so ist derselbe ähnlich dem griechischen gebildet, nur sind die Schlitze der Triglyphen oben gerade abgeschnitten, und ferner ist die Triglyphe an der Ecke nicht reguliert, sondern sie steht, wenigstens nach Vitruvs Vorschrift, da Monumente nicht erhalten sind, über der Säulenmitte, so daſs an der Ecke eine halbe Metope entsteht. Auſserdem liegen über dem Intercolumnium, da dasselbe besonders im Profanbau der bedeutenden Weite wegen nicht mehr durch



298 Vom Grabmale des Bibulus zu Rom. (Zu Seite 289.)

Epistylbalken, sondern durch Bogen überdeckt wurde (s. unten), oft zwei, auch mehr Triglyphen. An Stelle des Triglyphenfrieses tritt aber gewöhnlich ein glatter oder mit fortlaufendem Ornamentwerk geschmückter Fries. Ein Kyma nimmt das Geison auf. Letzteres, wenig energisch, auch gar nicht unterschnitten, zeigt, wenn ein Triglyphenfries vorhanden, die Viae, diese aber meist nur über den Triglyphen, während die Zwischenräume über den Metopen mit skulpierten



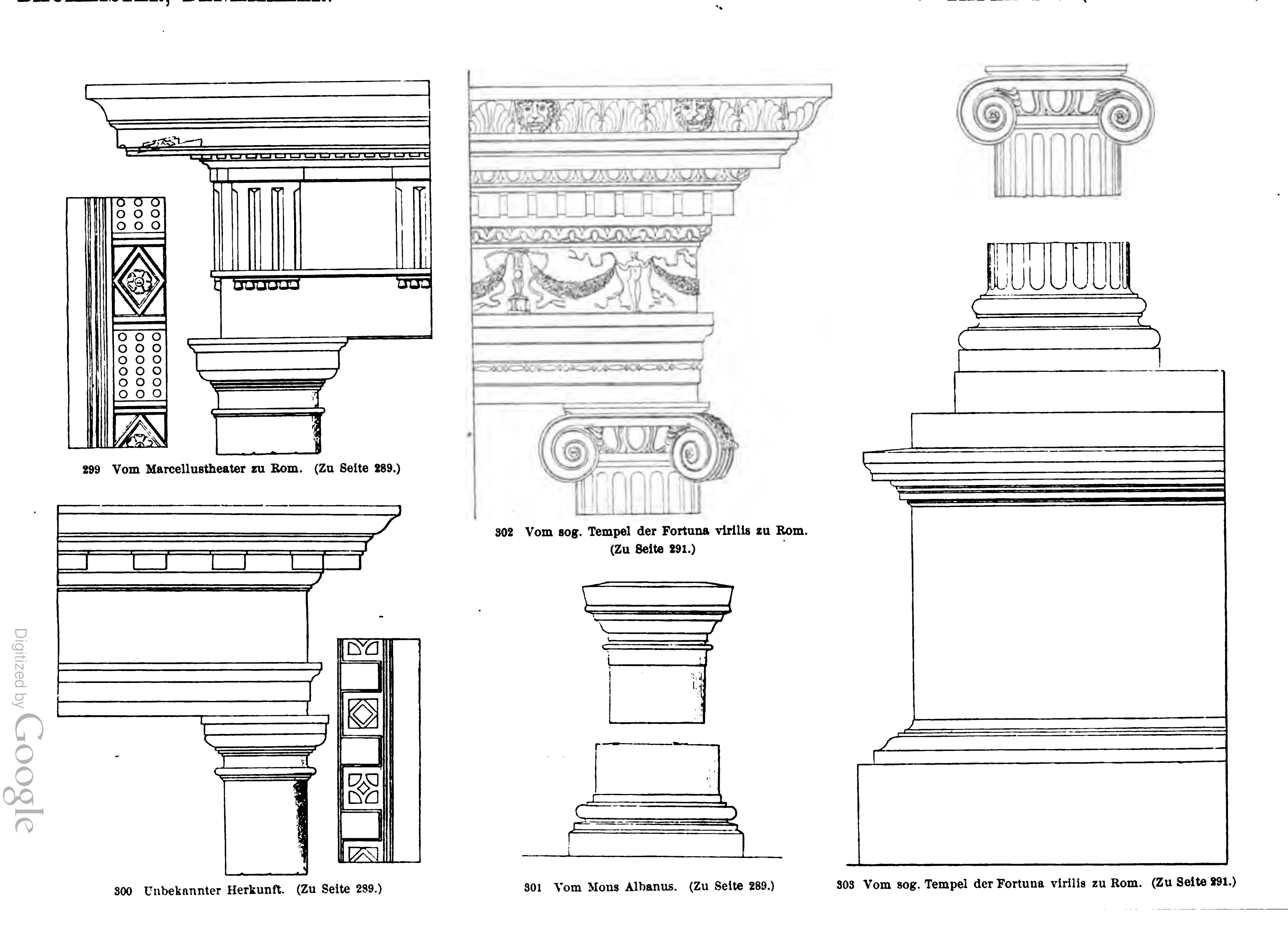
Der sog. Sibyllentempel zu Tivoli bei Rom (Rundtempel).

TAFEL IVb.

301 Vom Mons Albanus. (Zu Seite 289.)

303 Vom sog. Tempel der Fortuna virilis zu Rom. (Zu Seite 291.)

TAFEL IV. (Zu Seite 289 und 291.)



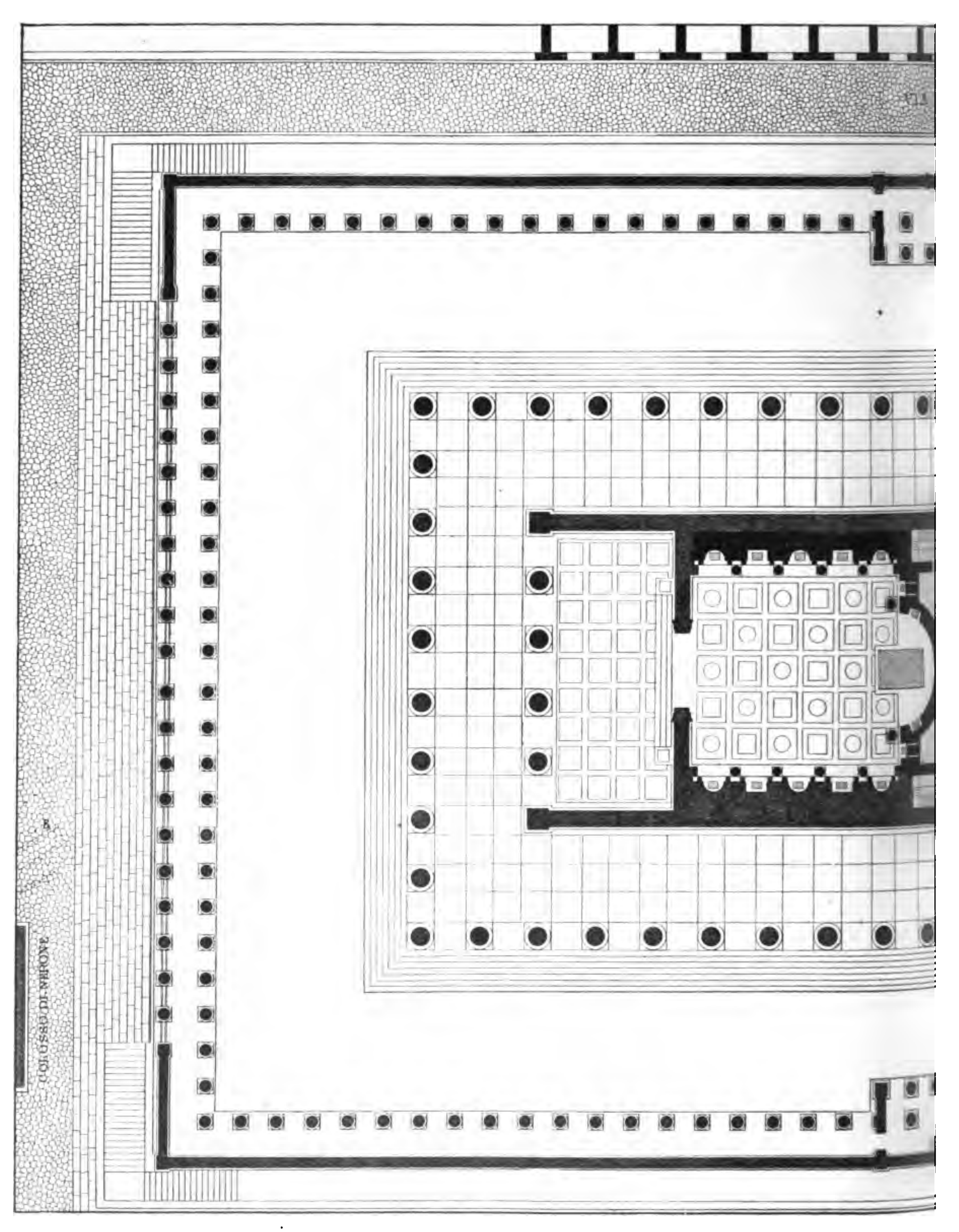
299 Vom Marcellustheater zu Rom. (Zu Seite 289.)

302 Vom sog. Tempel der Fortuna virilis zu Rom. (Zu Seite 291.)

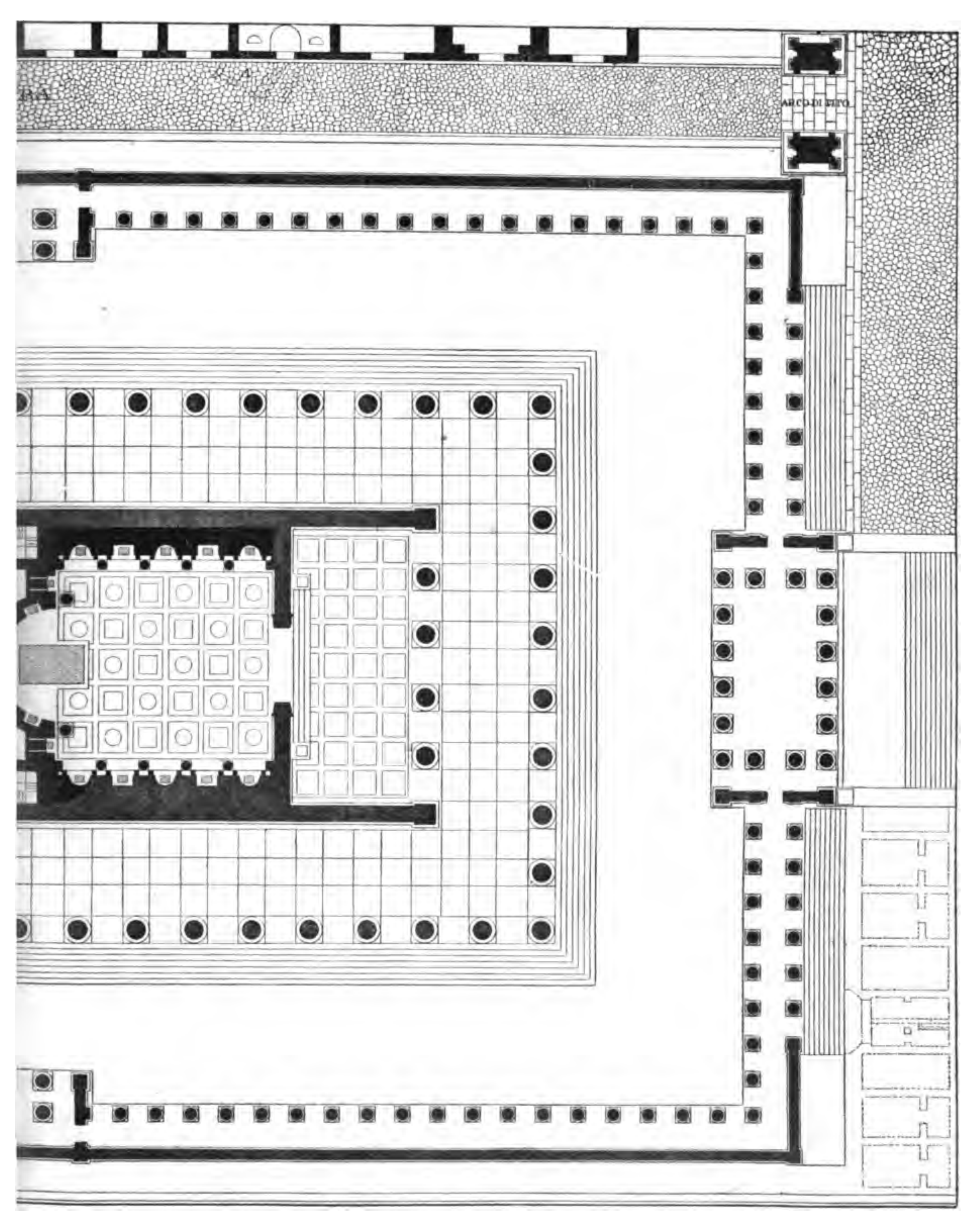
303 Vom sog. Tempel der Fortuna virilis zu Rom. (Zu Seite 291.)

300 Unbekannter Herkunft. (Zu Seite 289.)

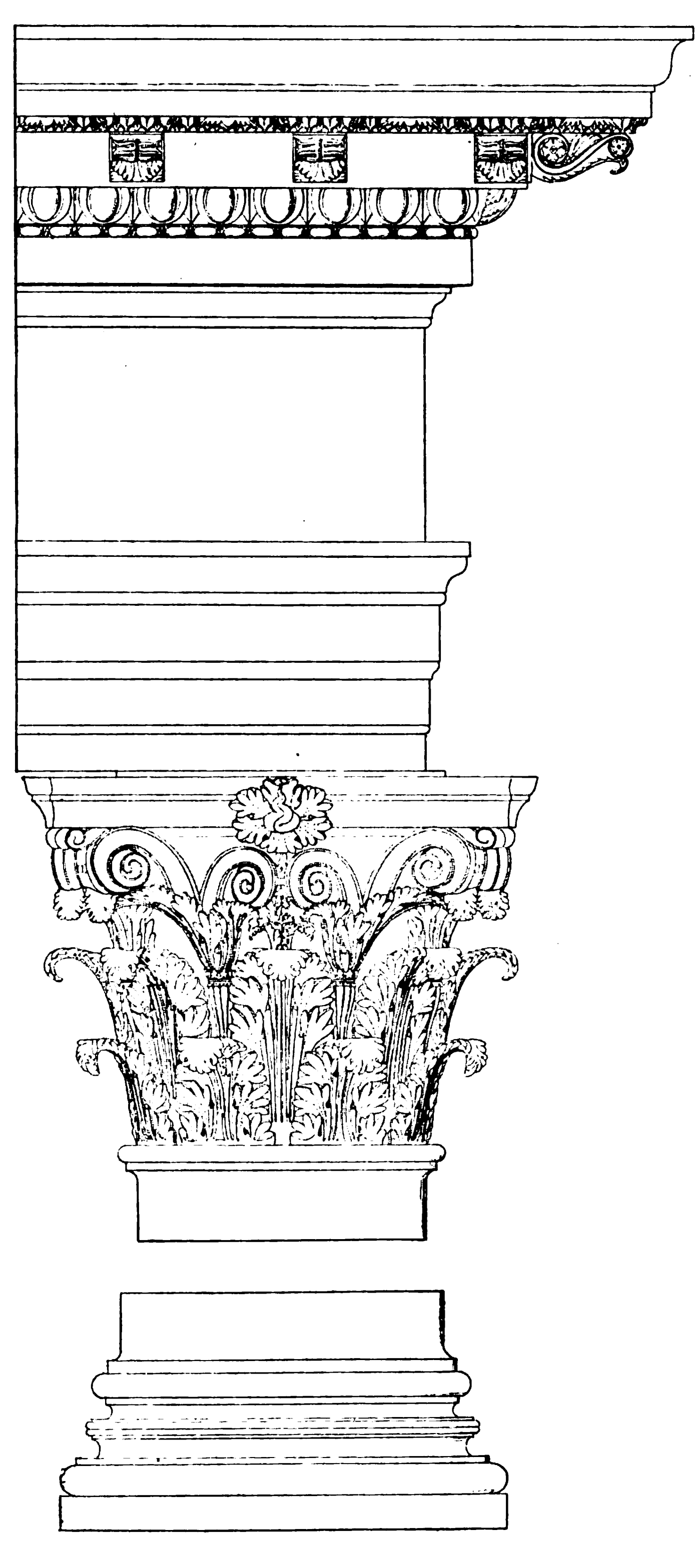
301 Vom Mons Albanus. (Zu Seite 289.)



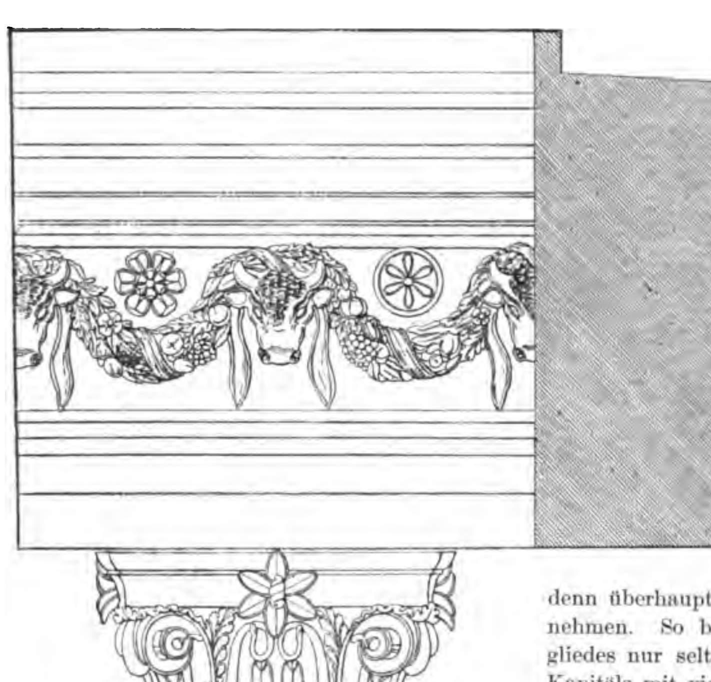
296 Tempel der Venus und



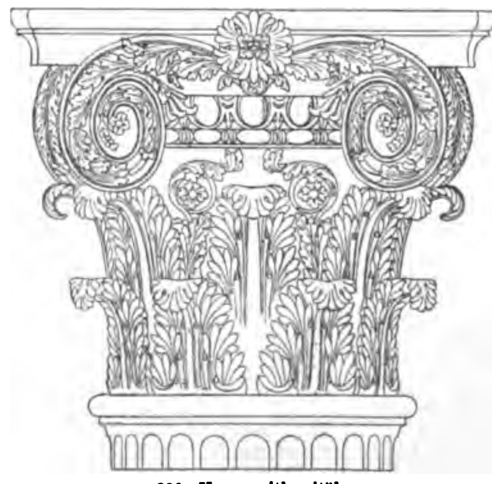
zu Rom. (Zu Seite 289).



304 Vom Pantheon zu Rom. (Zu Seite 291.)



305 Vom Tempel zu Tivoli.



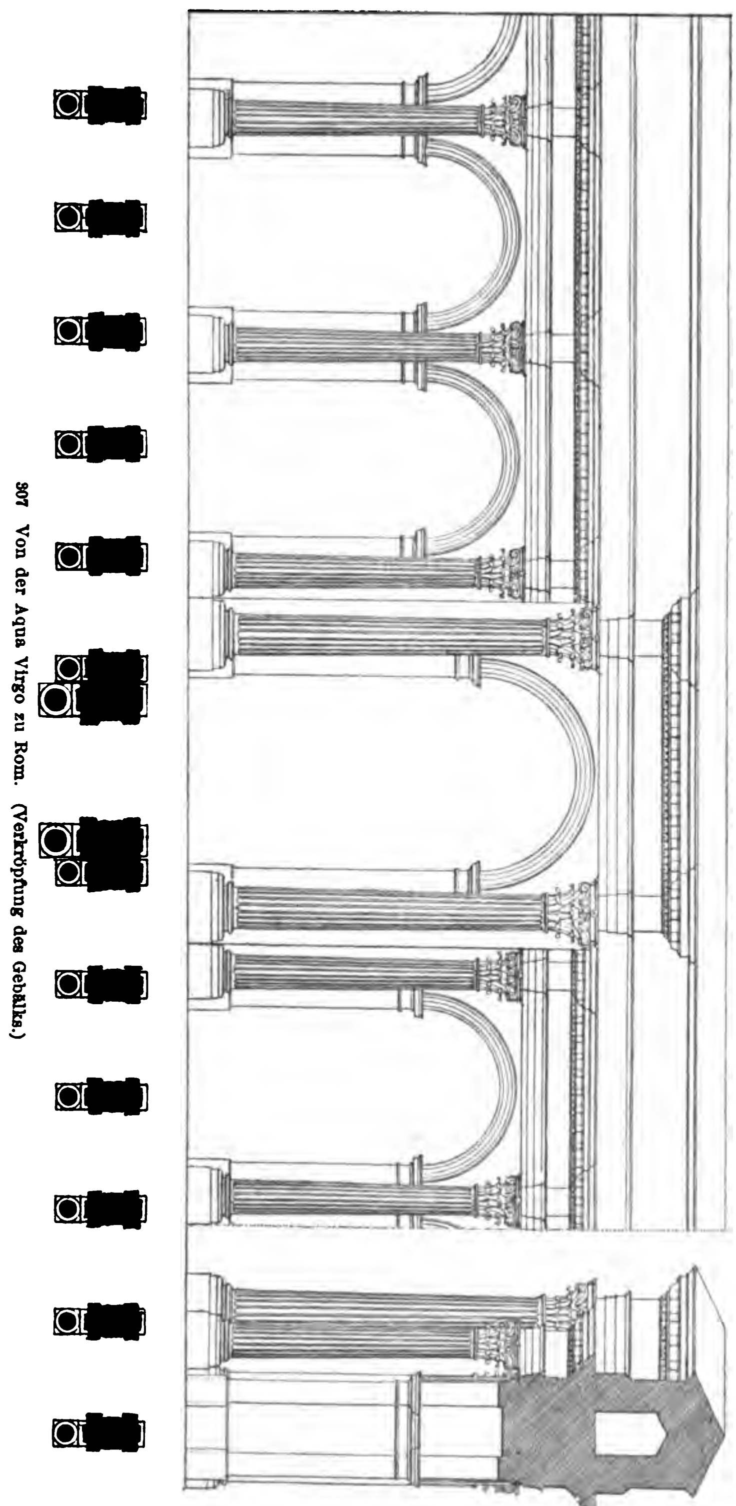
306 Kompositkapitäl.

Rosetten ausgefüllt sind. Bei glattem Fries finden wir noch freiere Bildungen, sogar solche mit Kragsteinen.

Der ionische Bau (Abb. 302 und 303 [auf Taf. IV]; vom Tempel der Fortuna; Canina t. 56. — Abb. 303 zeigt gleichzeitig die künstlerische Ausstattung des Podiums eines Tempels) schliefst sich dem griechischen enger an. Die Basis ist gewöhnlich die attische mit untergelegter Plinthe. Der Trochilus, das Hauptglied der attischen Basis, schrumpft zusammen, wie denn überhaupt alle Glieder an Kraft und Energie abnehmen. So beugt die untere Spirale des Volutengliedes nur selten nach unten aus. Die Bildung des Kapitäls mit vier Stirnen, also mit Volutengliedern auf allen vier Seiten, ist sehr beliebt. Das von Zahnschnitten getragene Geison schrumpft in seiner Höhe zu einem Nichts zusammen.

Die bei den Römern beliebteste Weise war der korinthische Bau (Abb. 304 [auf Taf. IV]; vom Pantheon; Canina t. 48. — Abb. 305; vom Tempel zu Tivoli; Canina t. 41), der sich zu seltener Pracht entfaltete. Die Basis ist entweder die attische oder eine kombinierte, die sog. korinthische, aus Plinthe, Torus, zwei Trochiloi und Torus bestehende. Der Schaft ist gewöhnlich kanneliert. Das Kapitäl ist ähnlich dem griechischen, nur reicher gebildet; die Blattform ist weicher als dort, indem nicht *acanthus spinosa*, sondern die in Italien gewöhnliche *acanthus mollis* als Vorbild diente. Auch sog. Kompositkapitäle (Abb. 306; unbekannt; Canina t. 71 A), zusammengesetzt aus einem korinthischen und darüberliegenden ionischen mit vier Voluten, werden verwendet. Epistyl und Fries entsprechen im allgemeinen dem griechischen. Das Kranzgesims wird getragen von Kragsteinen, deren Zwischenräume durch Rosetten ausgefüllt sind, und darunter liegenden Zahnschnitten. Sind letztere nicht ausgedrückt, so läuft das Glied als hoher Abacus hin zwischen dem Kyma, welches den Fries krönt, und demjenigen, welches die Kragsteine trägt (Abb. 304). Am Tempel zu Tivoli sind beide Stützen fortgelassen (Abb. 305). Im korinthischen Stil waren die Römer eben noch freier als im dorischen und ionischen.

Wie frei man mit den Formen schaltete, wie man dieselben nicht mehr zum Ausdrucke der Konstruktion, sondern rein als spielende Dekoration verwandte,



307 Von der Aqua Virgo zu Rom. (Verkröpfung des Gebälks.)

bezeugen besonders die verkröpften Gebälke und die gekuppelten Säulen. Die **Verkröpfung des Gebälkes** wird nötig, sobald eine Säule oder Halbsäule rein dekorativ, ohne Bestimmung als Stütze, vor den konstruktiven Baukörper gesetzt oder angelehnt wird. Damit nun die Säule nicht ganz unorganisch dasteht, mufs sie mit dem Gebälke des Baukörpers in Verbindung gebracht werden, so dafs dieses Gebälk der Säule zu Liebe rechtwinkelig vorspringen mufs (Abb. 307; von der Aqua Virgo; Canina t. 170). Häufig wurden die vorspringenden Gebälkkröpfe zur Aufstellung von Statuen oder ornamentalem Schmuck benutzt. Ebenfalls rein dekorativ ist die **Kuppelung der Säulen**. Diese Säulen haben, einfach vor den Baukörper gesetzt oder als Halbsäulen angelehnt, konstruktiv schon absolut nichts zu tragen, die Zusammenstellung zweier Säulen mit gemeinsamer vorspringender Gebälkbedeckung somit erst recht nur einen dekorativen Zweck (Abb. 308; Bogen der Sergier zu Pola; Canina t. 186). Die beiden angeführten Beispiele zeigen auch die den Römern eigentümliche Weise, die Säulen auf aus Basis, Körper und Kapitäl bestehende **Postamente** zu setzen, um denselben die gewünschte Höhe zu geben.

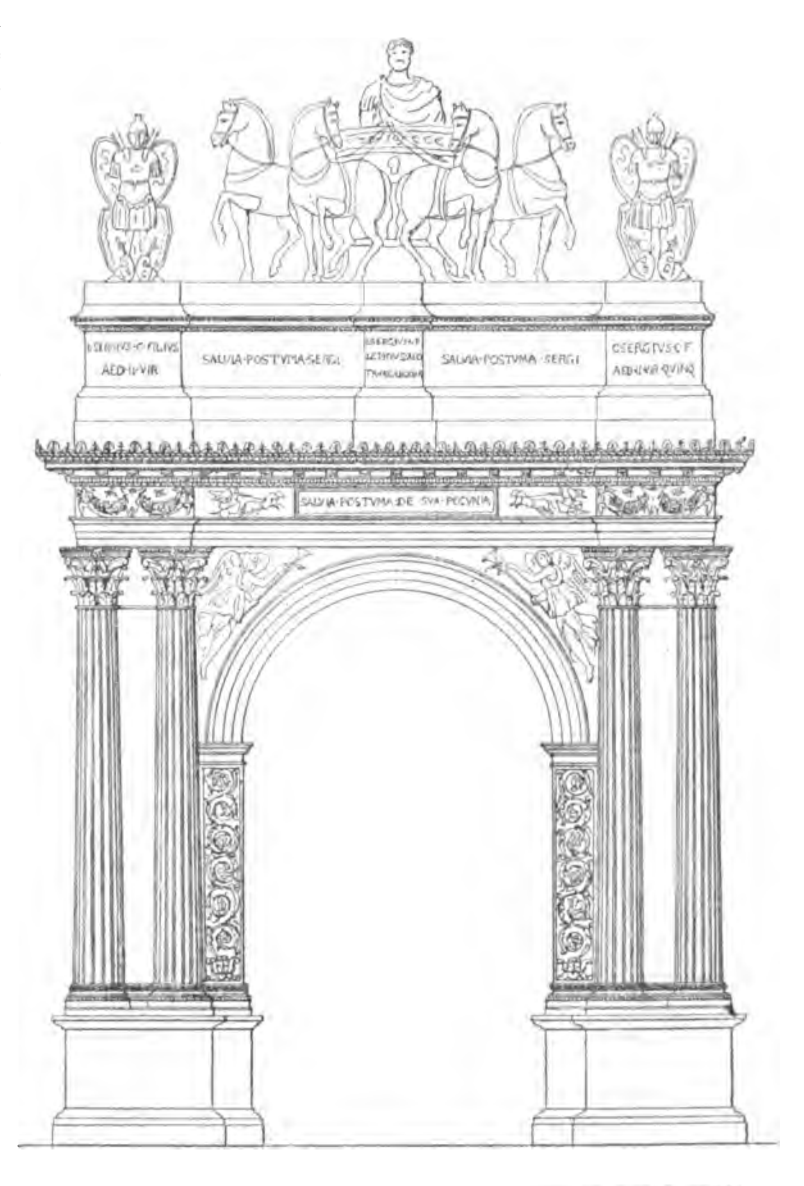
Die eigentliche Gröfse der römischen Architektur besteht aber nicht in der feinen formalen Durchbildung, sondern in der wunderbaren Lösung grofsartiger Probleme konstruktiver Art, in der genialen Disposition der Räume und der Entwickelung des Baues in den Höhendimensionen.

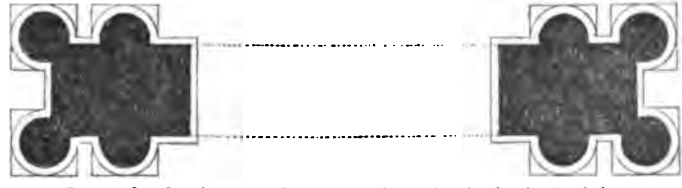
Die griechische Baukunst, deren vornehmlichster Gegenstand der Tempel anfangs war und immer blieb, hatte ja allerdings auch mannigfache konstruktive Schwierigkeiten zu überwinden, aber dieselben waren doch meist noch ziemlich einfacher Natur. Besonders einfach war ihre Deckung der Räume: überall finden wir dieselbe horizontal, entweder aus Stein oder bei gröfserer Spannweite

aus Holz. Die Römer überdeckten solche Räume, auch gröſsere als die Griechen je geschaffen, mit Gewölben. Die Hauptformen sind das halbkreisförmige Tonnengewölbe, welches schon die alten Italiker ausgebildet, ferner das Kreuzgewölbe, über viereckigen Räumen, welches sich aus zwei in gleicher Scheitelhöhe schneidenden Tonnengewölben zusammensetzt, und das Kuppelgewölbe, dessen hervorragendstes uns erhaltenes Beispiel die Kuppel des Pantheon zu Rom bildet (Abb. 309; Adler, Pantheon Taf. 3). Vgl. ›Pantheon‹.

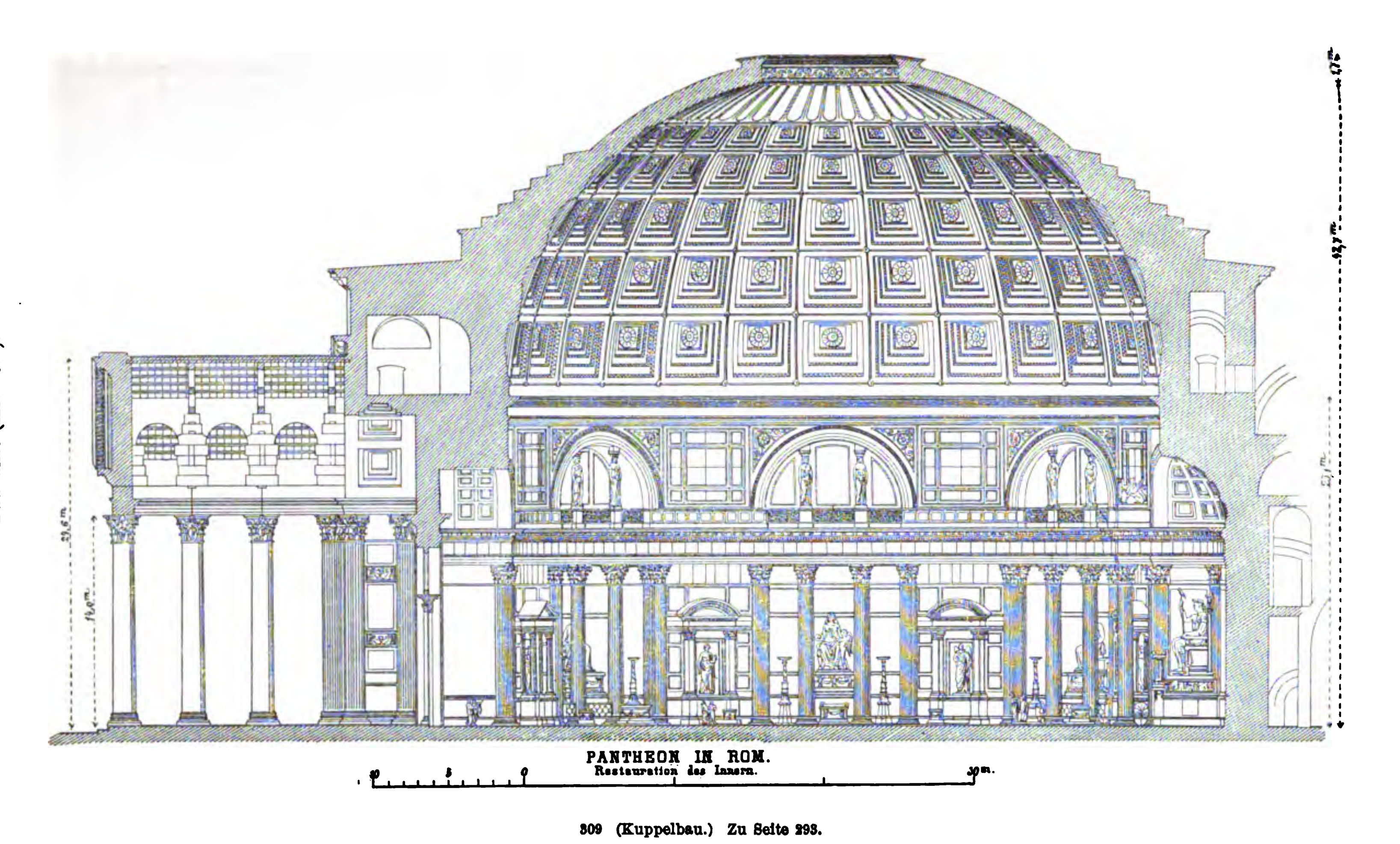
Auch in der Raumdisposition übertreffen die Römer die Griechen. Der Tempelbau gab dazu wenig Gelegenheit: die ganze Anlage ist so denkbar einfach wie nur möglich. Die Römer fanden in ihren bedeutend ausgebildeten Profanbauten, besonders in den Anlagen der Thermen (s. Art.), mehr als genügende Gelegenheit, in der Lösung solcher Probleme ihr Geschick zu beweisen.

Schlieſslich war der griechische Bau auch einer eigentlichen Höhenentwickelung nicht fähig, weil man immer an der wagerechten Epistyldeckung festhielt. Darum ist demselben der Etagenbau fast ganz fremd. Ausnahmen bilden allein die Doppelgeschosse im Innern hypäthraler Cellen und die zweigeschossigen späteren Stoen. Selbst die Theater boten den Griechen keinen Anlaſs zum Etagenbau, da sie sich bei Anlage derselben immer ein durch die Natur schon vorgebildetes Terrain auswählten, während die Römer ihre Theater mitten in die Ebene setzten. Hier war für sie das Feld, mit Hilfe des Gewölbe- und Bogenbaues Groſsartiges zu leisten. Mit Hilfe des Bogens war es möglich, Spannweiten zu schlieſsen, welche durch Epistylbalken zu überdecken unmöglich war. Die Bogen mit keilförmig geschnittenen Steinen sitzen auf Pfeilern auf, welche sog. ›Kämpfer‹ in Kapitälform tragen. Dieser so konstruktiv in sich fertige Baukörper wurde dann rein dekorativ mit Stellungen von Halbsäulen oder Wandpfeilern mit darüber liegendem Gebälk geziert, und zwar ist die Reihenfolge der Stile in den Etagen immer so, daſs die dorische Ordnung als die schwerste die unterste, die ionische die zweite, die korinthische als die leichteste die oberste Etage gliedert und belebt





308 Bogen der Sergier zu Pola. (Kuppelung der Säulen.) Zu Seite 292.



PANTHEON IN ROM.
Restauration des Innern.

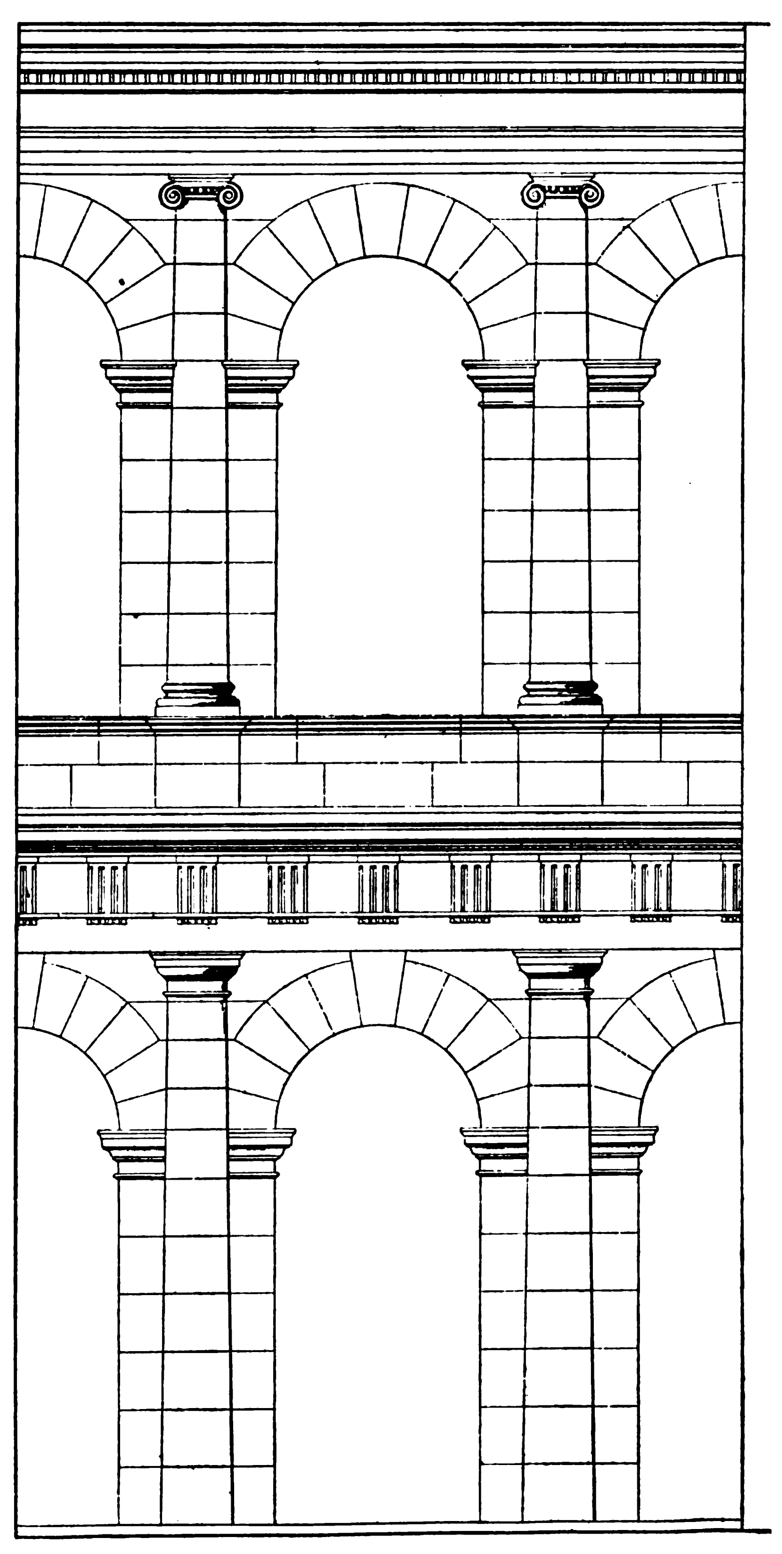
309 (Kuppelbau.) Zu Seite 293.

(Abb. 310; vom Marcellustheater; Canina t. 106. Vgl. auch Abb. 71).

Diese ganze Entwickelung, besonders die des Gewölbebaues, wäre aber unmöglich gewesen, hätten sich die Römer wie die Griechen nur des Hausteines bedient. Um zum Ziele zu gelangen, bedienten sie sich für die struktiven Teile des Ziegelbaues, des Hausteinbaues nur für die Verkleidung. Sie waren in der Herstellung der gebrannten Ziegel, wie des als Bindemittel gebrauchten Mörtels Meister. Auch liefs man das Mauerwerk ohne Verkleidung oder Verputz manchmal als Rohbau stehen und gab demselben durch verschiedene Färbung der Ziegel besonderen Reiz. Als Beispiel sei erwähnt der sog. Tempel des Deus rediculus zu Rom.

Litteratur: Lübke, Gesch. d. Architektur; Reber, Gesch. d. Bauk. im Altert.; Semper, Der Stil 2 Bde.; Bötticher, Tektonik d. Hellenen 2 Bde.; Hauser, Stillehre d. architekt. Formen d. Altert.; Krell, Gesch. des dorischen Styls. [J]

Baumkultus. Die wichtige Rolle, welche der Baum nicht blofs als Symbol, sondern auch als Bild der Gottheit in ältester Zeit bei den meisten alten Völkern und namentlich bei den Griechen spielte, erkannt und näher erforscht zu haben, ist das Verdienst K. Böttichers in seinem Werke über den Baumkultus der Hellenen, Berlin 1857. Er geht aus von der interessanten Stelle des Plinius, H. N. XII Anf., wo der Schriftsteller den Bäumen ein Seelenleben zuschreibt, sie als die ältesten Wohlthäter der Menschen preist und dann fortfährt: *Haec fuere numinum templa, priscoque ritu simplicia rura etiamnunc deo praecellentem arborem dicant, nec magis auro fulgentia atque ebore simulacra quam lucos et in iis silentia ipsa adoramus. Arborum genera numinibus suis dicata perpetuo servantur, ut Jovi*



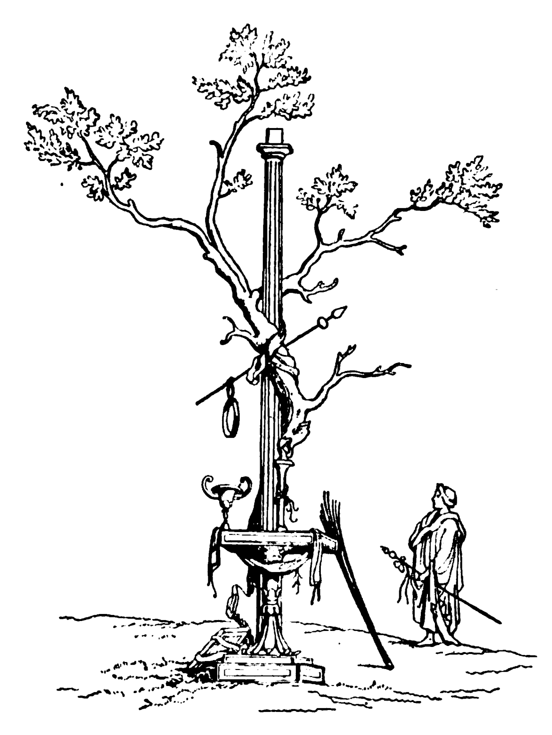
310 Vom Marcellustheater zu Rom. (Etagenbau.)

aesculus, Apollini laurus, Minervae olea, Veneri myrtus, Herculi populus. Vgl. Phaedr. fab. III, 17; Lucian. sacrif. 10. Bekanntlich ist die Eiche dem Zeus, der Lorbeer dem Apollon, der Ölbaum der Athene, die Myrte der Aphrodite, die Fichte der Kybele, die Pappel dem Herakles bis in die spätesten Zeiten geheiligt gewesen. Wie bei den alten Germanen und Römern (s. Preller, Röm. Myth. S. 98 ff.), so bildeten in Griechenland wohl überall heilige Haine die ältesten Tempelbezirke; die Dryaden, Baumnymphen (μελίαι, ἁμαδρυάδες), sind die letzten sprechenden Reste uralter Volksanschauung. Nach Paus. II, 2, 7 befahl das delphische Orakel den Korinthiern, den Baum, von dem herab Pentheus die Mainaden auf dem Kithairon beobachtet hatte, dem Dionysos gleich zu ehren (τὸ δένδρον ἐκεῖνο ἴσα τῷ θεῷ σέβειν). Zu Kränzen und für Schmückung der Opfer des Gottes, wie zum Verbrennen derselben bedurfte man stets des bestimmten, ihm heiligen Baumes, ja ganzer Haine, welche deshalb auch regelmäſsig zu den Tempeln gehören und gepflegt werden.

Viele Götter werden unter ihren heiligen Bäumen geboren, meist nach versteckten Lokalsagen; am bekanntesten ist Apollons Geburt unter der delischen Palme; Adonis wird sogar aus der Myrte (Ovid. Met. X, 495), Attis aus der Mandel geboren; Hera zeugt durch Berührung einer Pflanze den Ares (Ovid. Fast. V, 255). Romulus und Remus wurden unter dem ruminalischen Feigenbaume gefunden.

Aber die heiligen Bäume werden auch unter die Götter selbst gezählt, wie direkt und allgemein wenigstens Leon Isaur. p. 82 sagt: καὶ τὰ δένδρα εἰς θεοὺς ἐνομίζοντο. Der heilige Baum der Demeter gilt für die Göttin selbst bei Ovid. Met. 8, 755; der Myrtenbaum für Artemis bei Paus. III, 22, 12. Bei Sil. Ital. VI, 691 heiſst es von der dodonäischen Eiche: *arbor numen habet coliturque tepentibus aris;* er ist also Sitz und Wohnung des Gottes und wird ebenso wie unzählige Male das Kultusbild selbst mit ihm identifiziert. Dies ergibt sich auch aus der Bezeichnung bei Steph. Byz. s. Δωδώνη· Ζεὺς φηγός; die Myrtenzweige, welche die Eingeweihten tragen, heiſsen geradezu Βάκχος bei Schol. Ar. Equ. 408. Einen Ζεὺς ἔνδενδρος gab es bei den Rhodiern, bei den Böotiern Διόνυσος ἔνδενδρος; Ἑλένη δενδρῖτις ist Helena im Baume; anderes bei Overbeck, Sächs. Ber. 1864, 130 ff. So werden denn auch den Bäumen Opfer gebracht, was z. B. noch Ovid Met. 8, 724 bei der Verwandlung von Philemon und Baucis angibt: *et qui coluere coluntur.* Die heilige Platane der Helena bei Sparta fordert von dem Vorübergehenden Verehrung (Theocr. 18, 46: σέβου μ', Ἑλένας φυτὸν εἰμί). Aiakos küſst die heilige Eiche des Zeus auf Aigina (Ovid. Met. VII, 631). Durch solche Adorationsküsse waren an dem ehernen Heraklesbilde in Akragas die Lippen und das Kinn ganz stumpf geworden, Cic. Verr. IV, 43, 94.

Zeichen der Weihung an Bäume sind gewöhnlich Binden *(vittae, taeniae);* weiter Kränze, Votivgaben und Aufschrifttäfelchen. Häufig finden sich Bäume mit dionysischen Attributen, Krotalen, Tympanen und Doppelflöte geschmückt; so in der Abb. 311 (nach Bötticher N. 12) aus einem pompejanischen Gemälde, welches wahrscheinlich das eheliche Schlafgemach zierte: »Unter dem heiligen Myrtenbaume der Aphrodite steht der Altar mit dem goldenen Hermenbilde des Priapos, der hier wie so sehr oft nicht in einem obscönen Sinne



311 Heiliger Myrtenbaum.

zu fassen ist, sondern vielmehr als Apotrapaion des Obscönen und Entweihenden, wie am Vestaherde zu Rom, am Halsschmucke der Mädchen und Knaben; oder als Schirmer vor neidischen Gelüsten am Wagen des Triumphators; oder als Bewahrer des reinen irdischen Glückes und Segens neben den Bildern des Alexander und Ptolemäos, wo Priapos der Arete beigesellt erschien (Bötticher, Tektonik S. 242, 334).« Die Myrte ist mit der stützenden Säule durch eine heilige Binde nebst Thyrsosstab und Tympanon verknüpft, auf dem Tische noch der dionysische Kantharos, daran gelehnt der Sprengwedel, unten eine Syrinx. (Die ganze umgebende Scene der Amorenspiele ist hier weggelassen.) — Ein Marmorrelief in Paris (Abb. 312, hier nach Bötticher Fig. 13) zeigt den uralten, halb abgestorbenen Baum (Eiche oder

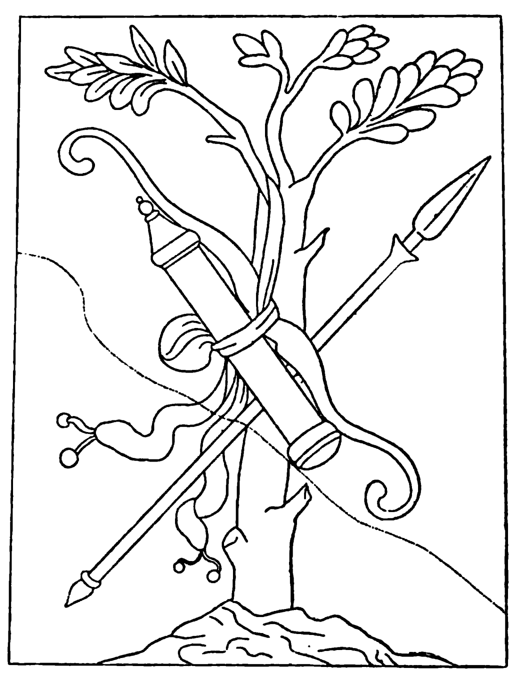
Platane?) mit Cymbeln behangen, daneben einen Altar. Eine verschleierte Matrone und der Diener hinter ihr nahen beide mit der Geberde der *adoratio* (s. ›Gebet‹); ein Knabe führt das Opferlamm, eine Dienerin hinter dem Altare trägt in dem Korbe auf dem Kopfe Gaben und Opfergerät. Die heilige Eiche im Demeterhain wird geschmückt Ovid. Met. VIII, 744. Täfelchen im Haine von Aricia Ovid. Fast. III, 267. — Auf Reliefs der Kybele erscheint oft die heilige Fichte des Attis mit Cymbeln, Opferschalen, Syrinx und Sieb behangen. Vgl. Anth. Pal. VI, 234. Weihungen an einen dem Faunus heiligen Ölbaum erwähnt Vergil. Aen. XII, 766. Man weihte die Erstlinge der Früchte, Stücke der Jagdbeute, z. B. Hirschköpfe, Schol. Arist. Plut. 943, Felle, auch Jagdwaffen, wie die Epigramme zeigen, z. B. Paul. Silent. epigr. 47; Leon. Tarent. 34, 2; Anth. Pal. VI, 9, 57. Man weihte endlich auch Sieges-



312 Heilige Platane. (Zu Seite 296.)

trophäen an Bäume, welche dabei oft ganz die Stelle der Götter vertreten, wenn ihnen der Waffenschmuck angehängt ist. Daher sagt Tertull. Apolog. 16: *Sed et Victorias adoratis quum in tropaeis cruces* (d. i. Bäume, vgl. Liv. I, 26) *intestina sint tropaeorum.* Verg. Aen. X, 423. Die Trophäen galten bekanntlich für heilig und doch bildeten die aufgehängten Waffen nur den Schmuck für den natürlichen oder künstlichen Baumstamm. Ein bildliches Beispiel s. unter ›Athena‹ S. 211 Abb. 165. Vgl. Eur. Phoen. 126 c. schol. 609. Heracl. 937 βρέτας Διός τροπαίου καλλίνικον στῆσαι; also ist der Baum ein Bild des Zeus. Liv. I, 10 wird die Beute *(spolia opima)* dem Jupiter Feretrius an eine heilige Eiche gehängt. Ein mit Waffenbeute behangener Baum bei Bötticher Fig. 63, Marmorrelief in Athen. — Besonders häufig werden Puppenbildchen, Masken und *oscilla*, d. h. in einer Schlinge schwebende Figuren aufgehängt; Serv. Verg. Georg. II, 389: *et arboribus laqueos pensiles illigare, in quibus se huc illuc ferrent, quos laqueos oscilla vocaverunt;* Macrob. Sat. I, 7, 11: *oscilla ad humanam effigiem arte simulata.* Bildliches Beispiel gibt der Pariser Onyxbecher, welcher in ›Dionysos‹ abgebildet wird. Bötticher ist geneigt, diese Figürchen und Masken als den späteren Ersatz für die uralten Menschenopfer zu fassen, deren Darbringung für Bäume als Behausungen der Gottheit er voraussetzt und z. B. durch die an einem Baume neben dem Altar aufgehängten Menschenköpfe im Kult der taurischen Artemis auf einem Sarkophagrelief (s. ›Iphigeneia‹) bestätigt findet. (Nach Sophokles hing Oinomaos dem Ares; nach Späteren Antäos dem Poseidon die Köpfe der geopferten Männer an den Tempeln auf, Schol. Pind. Ol. I, 114; Philost. iun. 10.)

Ferner werden Bäume geradezu öfters durch Bekleidung in anthropomorphische Bilder umgewandelt.



313 Lorbeer, der Artemis geweiht.

Bildwerke erlauben uns, besonders bei ländlichen Dionysos-Idolen, dies deutlich nachzuweisen; dem mit Kleidern behangenen Baumstamme wird zunächst nur ein Kopf aufgesetzt, während die Blütenzweige ihn noch bekrönen, Bötticher Fig. 44. Fallen letztere fort, so wird das armlose Götterbild mit Epheugewinden ausgeschmückt, wie dies an unserer Abbildung unter ›Dionysos‹ Anf. zu sehen ist.

Eine einfachere Wendung im gleichen Sinne ist die Ausschmückung des Baumes mit den blofsen Attributen der Gottheit. So auf dem Relief einer dreiseitigen Basis (Abb. 313, nach Gerhards Ant. Bildw. Taf. 83, 1), welches einen der Artemis geweihten Baum mit ihren Attributen: Bogen, Köcher und Jagdspiefs ausgestattet darstellt. Die beiden andern Seiten zeigen einen Altar, an dem ein Hirsch aufspringt, und eine mit Hirschgeweih bekrönte Spitzsäule.

Nachdem Bötticher eine Anzahl von besonders berühmten heiligen Bäumen und die ihnen gezollte Verehrung besprochen: z. B. den Ölbaum der Athena Polias, die Terebinthe zu Mamre (1 Mos. 18, 4, 8), die dodonäische Eiche, die Platane zu Aulis und die der Achämeniden (Herod. VII, 27), den Weinstock auf Moriah (Tac. Hist. V, 5), den Feigenbaum des Navius (Plin. XV, 20), die Eiche des Jupiter Feretrius, behandelt er die Aufstellung von Götterbildern in und an den Bäumen und die Einfassung der Bäume mit Mauern (wie ein *puteal*), sowie ihre Einschliefsung in ein *sacellum* oder eine Kapelle *(aedicula)*, was sich oft auf pompejanischen Landschaftsbildern findet. Ganz wie später das Haus des Gottes, so wird auch der Baum von der Schlange behütet, welche in hervorragender Weise am Hesperidenbaume (s. ›Hesperiden‹), beim kolchischen Vlies (s. ›Argonauten‹ S. 122), beim Ölbaume auf der athenischen Akropolis und in der Homerischen Erzählung von der Platane in Aulis (B 303—320) erscheint.

Aus der Anerkennung des Baumes als Sitz (ἕδος) der Gottheit entwickelte sich ganz natürlich der Gebrauch, zunächst anikonische Kultusobjekte aus dem heiligen Holze herzustellen, also die Pfähle, Klötze, Bretter; dann auch ikonische Bilder (ξόανα); s. Art. ›Götterbilder‹. — Endlich ist auch die Verwandlung von Sterblichen in Bäume eine Art der Vergötterung; so Philemon und Baucis bei Ovid. Met. VIII, 620, 722. Empedokles sagte in betreff der Seelenwanderung, der beste Übergang für den Menschen sei ein Löwe zu werden, wenn die Bestimmung seine Seele in ein Tier führe, ein Lorbeerbaum, wenn er in einen Baum aufgenommen werden solle, Aelian. H. An. XII, 7.

Spuren des Baumkultus hat Bötticher auch bei allen orientalischen Völkern nachgewiesen. Bei den Hebräern spielt eine Hauptrolle die Terebinthe (Steineiche in der Übersetzung): Richter 6, 11 ff., 9, 6; 1 Mos. 35, 4, 8; Josua 24, 26. Die Debbora-Palme Richter 4, 5.

Auf heidnischen Baumkultus direkt geht die Weisung, die Haine der palästinischen Eingebornen auszuroden, 2 Mos. 34, 13; vgl. 1 Kön. 14, 15, 23. 2 Kön. 16, 4; 21, 7. Jesaias 1, 29; 54, 7. Jeremias 3, 13. Hosea 4, 12, 13. Die Kelten verehrten als höchsten Gott eine hohe Eiche (Max. Tyr. diss. 38: Κέλτοι σέβουσι μὲν Δία· ἄγαλμα δὲ Διός Κελτικὸν ὑψηλὴ δρῦς). Davon will sogar Plin. XVI, 95 den Namen der Druiden (δρῦς) ableiten. Die Germanen hatten heilige Haine *(lucos et nemora consecrabant)*, von denen Tacitus an bekannten Stellen spricht.

Der Baumkultus war in Griechenland und Rom bis in die letzten Zeiten des Heidentums im Schwange, vorzugsweise natürlich bei dem Landvolke. Wie schwierig seine Ausrottung war, bezeugen die Edikte des Theodosius (Cod. Theod. 16, 10, 12) und Libanius II p. 167, welcher ›gegen die Zerstörungen fanatischer Mönche‹ eine Fürbitte an den Kaiser richtete. Auch Kirchenväter und Konzilien eiferten gegen die Verehrung der Bäume und Haine, wie der Steine und Quellen, denen man Gelübde ausrichtete. Aber noch der Longobarde Luitprand (bei Paulus Diakonus) mufste das Gebot der Vernichtung heiliger Bäume mit der schärfsten Strafe für Nachsichtige belegen, und in Germanien legte Bonifacius persönlich Hand an beim Umhauen der Donar-Eiche. [Bm]

Baumwolle ist den Alten vermutlich zuerst durch die Expedition Alexanders d. Gr. bekannt geworden, den Römern wahrscheinlich erst durch die asiatischen Feldzüge, etwa seit 190 v. Chr., wenn auch baumwollene Gewebe vereinzelt schon früher durch den Handel nach Europa gekommen sein mögen. Der eigentliche Name ist, entsprechend dem unsrigen, ἔριον ἀπὸ ξύλου, *lana arborea;* von der in der Heimat der Baumwolle, Indien, gebräuchlichen Benennung kommt die Bezeichnung κάρπασος, *carbasus* her, welche jedoch sehr bald eine weitere Bedeutung erhalten hat und nicht blofs feine Leinwand, sondern sogar Leinwand überhaupt oder beliebige andere feine Stoffe bezeichnet. Vgl. über Namen und Verbreitung die bei Marquardt, Privatleben d. Römer S. 470 mitgeteilte Litteratur. [Bl]

Beinkleider (ἀναξυρίδες, *braccae*) sind der griechischen und römischen Tracht ursprünglich fremd, hingegen auf Kunstwerken häufig bei Darstellungen orientalischer und nordischer Völkerschaften zu finden. Schon die Troer werden oft so dargestellt; daher gibt die Kunst auch dem Paris, sobald sie denselben in die reiche medische Tracht kleidet, neben den enganliegenden Ärmeln in der Regel auch die gleichfalls enganliegenden Beinkleider; vgl. Abb. 314, von einem die drei Göttinnen vor Paris darstellenden Vasenbilde, nach Gerhard, Apul. Vasenb. Taf. C. Ebenso erscheinen die Amazonen (doch nur in der Vasenmalerei), und in den historischen Darstellungen vornehmlich die Perser (man vergleiche die sog. Darius-Vase, die Perserfiguren aus dem Weihgeschenk des Attalus auf der Akropolis, das Mosaik der Alexanderschlacht u. a. m.). Auch die in den Funden der Krim häufigen Abbildungen skythischer Völkerschaften zeigen dieselben mit Beinkleidern versehen, die jedoch im Gegensatz zu den enganliegenden Hosen der Perser faltig und in der Regel um die Knöchel zugebunden sind; vgl. Abb. 315, welche einen seinen Bogen spannenden Skythen vorstellt, nach Antiqu. du Bosph. Cimmérien pl. 33 (von einer Vase aus Elektrum). Über die fein ausgenähten Beinkleider sind hier die Stiefel gezogen und diese oberhalb des Knöchels zugebunden. Ähnlich sind die Barbaren auf der Trajanssäule und die dakischen Gefangenen römischer Triumphbogen gekleidet. Auch bei den Kelten waren die Beinkleider

verbreitet, obgleich die Kunstwerke die Gallier in der Regel ohne solche zeigen; das spätere Gallia Narbonensis wurde sogar längere Zeit danach *Gallia braccata* genannt (Plin. III, 31). Indes nahmen die Römer später, als sie durch die Feldzüge gegen die Barbaren genötigt waren, sich gegen das kalte Klima des Nordens zu schützen, vielfach diese ursprünglich arg verspottete Tracht von jenen an; und zur Zeit der barbarischen Kaiser trugen nicht bloſs die in Germanien, Gallien, Britannien u. s. w.



314 Paris in asiatischem Kostüm. (Zu Seite 298.)

ansässigen Römer Beinkleider, sondern auch in Italien selbst hatten sie sich einzubürgern begonnen, obgleich wenigstens für Rom selbst der Kaiser Honorius ein eigenes Verbot gegen das Tragen von Beinkleidern erlieſs. Hingegen war es bereits zur republikanischen Zeit üblich, daſs schwächlichere Leute, namentlich Kranke, sich Binden, *fasciae*, um die Beine wickelten *(fasciae crurales)*. Vgl. Quint. XI, 3, 144: *palliolum sicut fascias, quibus crura vestiuntur, et focalia et aurium ligamenta sola excusare potest valetudo.* S. Becker-Göll, Gallus III, 225. [Bl]

Bellerophon. Der ausländische und in Korinth angesiedelte Sonnengott Bellerophon, ein Verwandter des Perseus, ist schon früh zum romanhaften Mythenheros herabgesunken, wie die Erzählung bei Homer Z 155 ff. zeigt. Auch als solcher hat er nur einen zweiten Rang behaupten können und tritt in der Kunst mehr durch die beiden Wundertiere, das Flügelroſs Pegasos und die Chimära, als durch seine Person hervor. Die Korinther, Sikyonier und die libyschen Städte, denen er Nationalheld war, haben auf ihren Münzen als Stadtwappen die Chimära und den Pegasos, seltener den kämpfenden Bellerophon, Ann. Inst. II, 336; Preller, Griech. Myth. 2, 80 N. 2.

Die Chimära in klassisch monumentaler Darstellung zeigt die groſse, bisher für etruskisch gehaltene, nach Brunn aber durchaus griechische Bronze aus Arretium, jetzt in Florenz, welche wir nach Photographie geben (Abb. 316). Dem vollkommenen Löwen wächst mitten aus dem Rücken die Ziege hervor; diesen Übergang hat die griechische Plastik


315 Scythe aus der Krim. (Zu Seite 298.)

allerdings nicht so schön zu vermitteln vermocht, wie bei den Kentauren, der Sphinx und andern Doppelgestalten. Der abgebrochene und falsch hergestellte Schwanz wird in einen Schlangenkopf ausgelaufen sein, wie sonst mehrfach.

Besser ist den Künstlern der Pegasos gelungen, dessen anmutende Gestalt daher in pompejanischen Gemälden oft als bloſse Dekoration verwandt wird. Pegasos wird stets als geflügeltes Roſs dargestellt; nur auf zweien der ältesten erhaltenen Denkmäler, der gleich zu erwähnenden Terrakotte und einer selinuntischen Metope mit der Enthauptung der Gorgo, aus deren Blute Pegasos entspringt (s. Abbildung unter ›Bildhauerkunst, archaische‹), ist von den Flügeln, die sonst meist sehr groſs gebildet werden, nichts bemerkbar. Geflügelte Pferde finden sich auſserdem nicht selten, z. B. auf dem Kameo mit der Apotheose des Augustus (s. unter ›Steinschneidekunst‹) Mit Chimära verbunden kommt Pegasos als Zierrat auf Vasen vor.

Die den Mythus angehenden übrigen Denkmäler (etwa 80) hat Engelmann in Ann. Inst. 1874, 1—37 verzeichnet. Wir geben danach die Übersicht der Hauptkategorien.

1. Die Bändigung des Pegasos findet sich auf Reliefs, Bronzen, Terrakotten und der Münze der *gens Tadia* (abgeb. Millin, Gal. myth. 106, 390) mit Anspielung darauf, dafs ein Glied dieser Familie als *decemvir* die Angelegenheiten von Korinth ordnete, nach 146 v. Chr.



317 Pegasus wird getränkt.

2. Bellerophon Abschied nehmend von Proitos; auf Vasen häufig. Zuweilen bietet Stheneboia (wie sie statt Antaia heifst) den Abschiedstrunk, oder Proitos überreicht den Brief. Auf einem etruskischen Spiegel mit der Scene (Mon. Inst. VI, 29, 1) heifst der Alte Oinomavos, der Held Melerpanta das Rofs Ario.

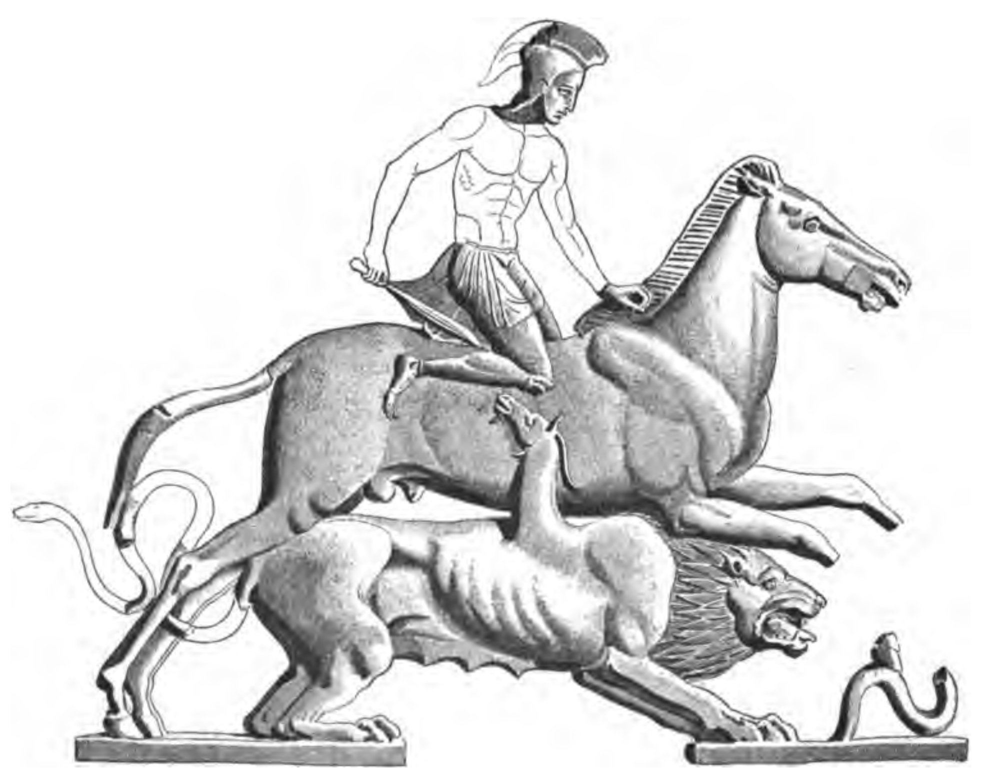
3. Bellerophon auf dem Pegasos in den Kampf reitend, den Reisehut im Nacken, oder nebenher gehend. Hierher gehört auch wohl das schöne Relief aus Palast Spada (Abb. 317, nach E. Braun, Antike Basreliefs Taf. I), auf dem das Flügelrofs getränkt wird. Es besteht kein Hindernis, anzunehmen, dafs die Scene an der Quelle Hippokrene am Helikon sei, welche nach Strab. 379 und Paus. 9, 31, 3 das Rofs durch seinen Hufschlag erschlossen haben sollte. (Doch mufs dabei bemerkt werden, dafs Pegasos zum Dichterrofs erst im 15. Jahrh. durch den Orlando inamorato des Bojardo gemacht worden ist [s. Lenz im Neuen deutschen Merkur 1796 S. 263], und das Altertum hiervon so wenig weifs, wie von Wielands ›Hippogryphen zum Ritt ins alte romantische Land‹.)

Dagegen könnte man annehmen, dafs in dem gezäumten Pegasos hier angespielt sei auf die von Pind. Ol. 13, 60 ff. schön erzählte Sage von der Zäumung des Rosses nach der Belehrung durch Athena Hippia oder Chalinitis in Korinth, s. auch Paus. II, 4, 1. Der Herausgeber E. Braun jedoch findet dazu ›das ganze Behaben des Helden unpassend, welcher sorglos und in vollkommener Ruhe neben seinem Rosse dasteht, mit dem er bereits zu inniger Vertrautheit verbunden erscheint‹. Derselbe bemerkt weiter: ›Das lechzende Tier erscheint in voller Natürlichkeit; indem es den Vorderfufs anzieht, um das Vorstrecken des Kopfes zu erleichtern, sucht es auch durch eine zwanglose Stellung des Hinterteiles alle diesem Akt widerstrebenden Muskelpartien möglichst zu entlasten. Es gibt wohl schönere und edlere Darstellungen der Rofsnatur; eine natürlichere läfst sich kaum denken.‹ Weiter preist derselbe mit Recht das hohe Stilgefühl auch in dieser Alltagsscene.

4. Die Bekämpfung der Chimära ist als Marmorrelief in Lykien gefunden; eine von Melos stammende Terrakotte im britischen Museum (wir geben sie in Abb. 318 nach Millingen, Uned. Mon. II, 3) gehört zu den interessantesten Denkmälern alten Stiles. Man vergleiche das damit zusammen gefundene Seitenstück unter ›Perseus‹. Der Held ist mit Helm, Panzer und Beinschienen gerüstet; seine Linke liegt auf dem Halse des dahinsprengenden Rosses, welches



316 Chimära von Arezzo. (Zu Seite 299.)



318 Bellerophon und die Chimära. (Zu Seite 300.)

hier merkwürdiger Weise ohne Flügel ist; die Rechte hält ein kurzes spitzes Schwert. Bellerophon zieht das rechte Bein empor, um dem Bisse oder Feuerhauche des Ziegenkopfes auszuweichen. Das Untier, von altertümlich typischer Bildung, ist des Raumes halber geschickt unter das Pferd gestellt. Da die Gruppe ohne Hinterwand ist, so nimmt man an, sie sei etwa auf einem Votivschild, der zu architektonischer Dekoration diente, befestigt gewesen. Von der Darstellung des Kampfes gibt es mehrere Wiederholungen in Reliefs, zahlreiche auf Gemmen, noch mehr auf Vasen, hier jedoch in freierer Gestaltung und zuweilen mit Zusätzen zuschauender Personen, wie Athene und Poseidon; Bellerophon führt gewöhnlich die Lanze und ist mit der Chlamys bekleidet. Auf der Rückseite der berühmten Vase des Dareios (s. Art.) sind bei dem Kampfe vier Götter gegenwärtig und sechs Phryger stehen dem Helden bei mit Streitäxten, Lanzen und Steinen. Hiernach ist auch die Karlsruher Vase (Mon. Inst. II, 50) und einige andre zu erklären.

Der Ruhm der Bekämpfung der Chimära überwog so sehr bei den Künstlern, dafs die Thaten Bellerophons gegen die Amazonen und die Solymer nachweislich nicht vertreten sind.

5. Auf die von Euripides weiter ausgemalte Liebe der Stheneboia zu dem siegreich rückkehrenden Helden geht ein pompejanisches Gemälde (abgeb. Giorn. dei scavi nuova serie II tav. 4), wo die Ursache der Betrübnis der dargestellten Frau sehr sinnreich durch ein Bild im Bilde, die Bekämpfung der Chimaira, angedeutet ist. Stheneboia hat ihre Dienerin zur Seite; gegenüber steht Bellerophon mit einem Gefährten, als ob er soeben gesprochen hätte, wie in der Tragödie (frag. 670 Nauck): ὦ παγκακίστη καὶ γυνή· τί γὰρ λέγων μεῖζόν σε τοῦδ' ὄνειδος ἐξείποι τις ἄν;

6. Die Rache des Helden an der Liebenden stellt ebenfalls nach Vorgang der Tragödie eine vielfarbige Vase (Inghirami vasi fitt. I, 3) so vor: ›Bellerophon hat auf dem Pegasos die Stheneboia durch die Luft entführt, um seine Tugend noch höher als die alte Fabel that, zu treiben, die Liebe zu ihm zu strafen mit Ersäufen, der alten Strafe untreuer Weiber; kopfunter ist sie schon hinabgestürzt und der Ritter hält, auch er selbst nicht ungerührt, die Hand vor die Augen.‹

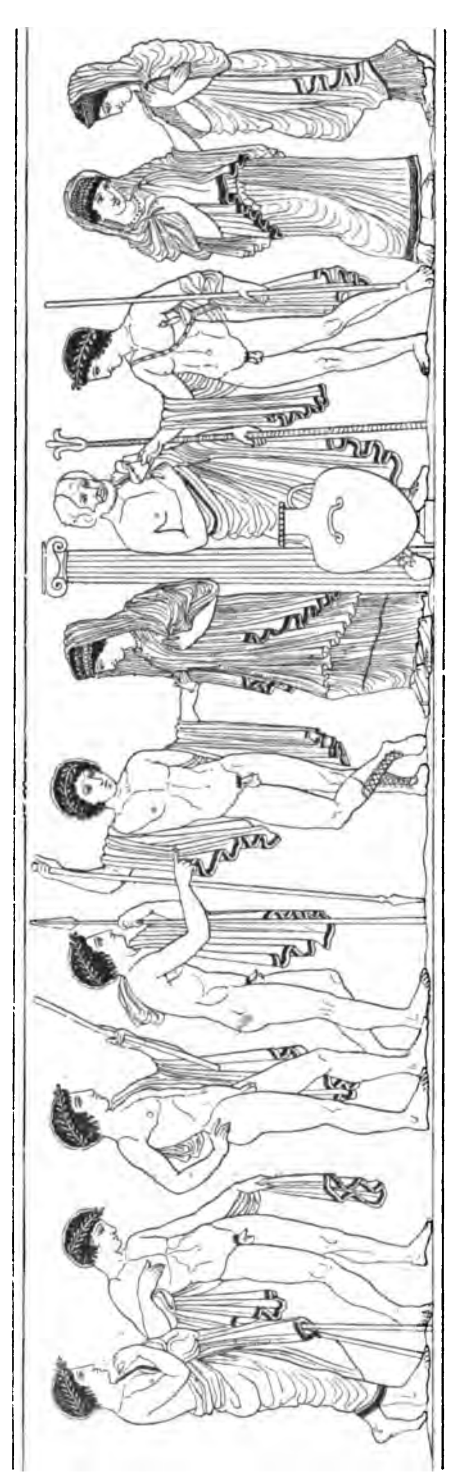
7. Der von Pind. Ol. 13, 91; Isthm. 7, 44 (vgl. Hor. od. 4, 11, 26) erzählte Versuch Bellerophons, auf dem Pegasos in den Himmel zu fliegen, wobei er selbst herabstürzte, das Rofs jedoch zu den Krippen des Olymp gelangte, scheinen einzelne Gemmen anzudeuten, wo der Held am Boden steht oder liegt, die Zügel des aufwärtsstrebenden Tieres haltend. Auch die Pflege des Pegasos durch drei Nymphen auf einem späten Gemälde kann wohl nur hierauf Bezug haben, Millin G. M. 97, 394*. Denn die Erzählung Hesiods Theog. 284 ff., wo Pegasos noch ganz als die Donnerwolke des Zeus erscheint, war für die Kunst unbrauchbar. (Sämtliche auf Bellerophon bezügliche, bis dahin bekannte Bildwerke zählt auch auf Fischer, Bellerophon eine mythol. Abhandlung, Leipz. 1851 S. 55—84.)

Noch ist zu erwähnen die Deutung eines berühmten Vasenbildes in München N. 805, welches man früher auf die Argonauten bezog (s. Art. S. 123), auf die Vermählung des Bellerophon mit der Tochter des Jobates, gewöhnlich Philonoe genannt. Das hier (Abb. 319) nach Arch. Ztg. 1860 Taf. 139, 140 wiedergegebene schöne Bild, welches noch der besten jüngeren Epoche angehört, hat den Erklärern viele Mühe verursacht. Nach der überzeugenden Darlegung von Flasch (Angebliche Argonautenbilder S. 30 ff.) verschwinden jedoch die Schwierigkeiten. Wir finden zunächst in dem rechts durch die ionische Säule abgesonderten Teile die Scene dargestellt, wo der König, nachdem Bellerophon alle ihm auferlegten Kämpfe glücklich bestanden, voller Bewunderung ihm den Brief des Proitos zeigt, welcher den Jüngling ins Verderben führen sollte, um dadurch seine eigne Handlungsweise zu rechtfertigen, zugleich aber ihm Freundschaft und die eigne Tochter zur Ehe bietet. Dies stimmt mit Apollod. II, 3, 5, 3: θαυμάσας τὴν δύναμιν αὐτοῦ ὁ Ἰοβάτης τά τε γράμματα ἔδειξε καὶ παρ' αὐτῷ μένειν ἠξίωσε, δοὺς τὴν θυγατέρα Φιλονόην. Der Brief (bei Homer σήματα λυγρά) ist hier in ein Täfelchen in Blattform (eine *tessera hospitalis*, σύμβολον) umgewandelt, worauf der Name von Bellerophons Grofsvater Sisyphos zu lesen ist; eine Warnung in gedrungenster Form vor dem Enkel des allerschlauesten Diebes. (Hesych. Σίσυφος ἀπατητικός; Arist. Ach. 391 μηχανὰς τὰς Σισύφου.) Zur Aufbewahrung der Marke (πέταλον; Blätter dienten auch zur Abstimmung) hat das neben dem Könige am Boden stehende Gefäfs gedient (vgl. ›Iphigeneia‹), aus welchem der Fürst sie herausgenommen hat und nun dem Jünglinge hinhält (was allerdings deutlicher auf dem Originale zu sehen ist, als auf sämtlichen vorhandenen Abbildungen); Belleropohon aber hat Haltung und Miene eines mit Erstaunen Lesenden.

Neben Bellerophon aber, ihm jedoch den Rücken kehrend, steht die Königin, bekleidet mit dem Diploidion, Haarnetz und Schleier auf dem Haupte, welche ihrer als Braut geschmückten (mit Stephane und Brautschleier) und verschämt dastehenden Tochter die linke Hand vertraulich ermunternd auf die Schulter legt. Links von dieser Scene innerhalb des Palastes sehen wir die Handlung bis zum Abschlusse vorgerückt: Bellerophon stellt seine Braut, die er an der Hand gefafst hält, vier anderen Jünglingen vor, deren verschiedene Stellungen in

ungezwungener Weise Erstaunen und Neugier ausdrücken. Sie vertreten den Chor der Lykier, welcher in Sophokles' Tragödie Jobates vorkam und hier um so passender angebracht ist, als Bellerophon durch die Hand der Königstochter zugleich Teilhaber der Herrschaft wird. — Durch diese gelungene Deutung von Flasch gewinnt der ganze Bilderreichtum der schönen Vase einen sinnvollen Zusammenhang. Das untere Bild der Hauptseite enthält nämlich den Kampf Jasons mit dem Drachen, das Mittelbild, wie eben gesehen, Bellerophons schönsten Lohn für vollbrachte Heldenthaten; oben am Halse sehen wir Aphrodite mitten zwischen zwei Erotenpaaren, welche scherzen und das Spiel *micare digitis* als Zeitvertreib üben. Auf der, wie meist, minder sorgfältig behandelten Rückseite entspricht dem Drachenkampfe ein Kentaurenkampf, der Hochzeit die Darstellung der neun Musen, dem Erotenspiel ein Wettreiten von Knaben: also (rückwärts durchlaufend) eine feine Hinweisung auf die gymnastisch-musische Ausbildung der griechischen Jugend, welche in Übungskämpfen gegen die umwohnenden Barbaren (in Unteritalien) erstarkt, dann zu gewaltigen Heldenthaten Mut gewinnt und nach bestandener Prüfung schönstem Lohne der Liebe entgegengeht. (Hochzeitsgeschenk?) [Bm]

Bernstein (ἤλεκτρον, *electrum*). Bereits in den frühesten Zeiten der Kultur, von denen wir durch die Gräberfunde Kunde haben, in Zeiten, welche noch beträchtlich über die Kultur der Homerischen Epoche zurückgehen, war der nordische Bernstein den Alten durch den Handel, vornehmlich durch phönikische Kaufleute, bekannt geworden. Jene uralte Kulturstufe freilich, in welche die frühesten der trojanischen Funde Schliemanns zurückreichen, weist nichts von Bernsteinresten auf; dafür sind solche um so zahlreicher in Mykenä zum Vorschein gekommen, und ebenso wenig fehlen sie in den Pfahlbauten der Po-Ebene. Es ist daher nicht zu bezweifeln, daſs an verschiedenen Stellen Homers, wo ἤλεκτρον als Schmuckgegenstand erwähnt wird (Od. XV, 460, XVIII, 296), wirklich Bernstein zu verstehen ist, während an andern Stellen allerdings es zweifelhaft erscheint, ob damit nicht auch die später noch im Altertum unter der gleichen Benennung verbreitete Legierung von Gold und Silber (vgl. ›Elektrum‹) gemeint ist. Wie zur Homerischen Zeit, so waren auch später noch die Bernstein-Artefakte, deren sich in frühgriechischen Gräbern auch sonst noch zahlreiche Reste gefunden haben, fremder Import; im griechischen Kunstgewerbe hat derselbe nur vereinzelt Anwendung gefunden, und Helbig hat (in der Abhandlung Osservazioni sopra il commercio di ambra, in den Atti dei Lincei, Rom 1877) den Nachweis geführt, daſs die griechischen Gräberfunde der sog. klassischen



319 Bellerophon und seine Braut. (Zu Seite 302.)

Zeit überhaupt keinen Bernstein aufweisen. Ebenso ist derselbe in Italien zwar östlich vom Apennin noch bis in die Mitte des 4. Jahrhunderts hinein zu verfolgen, westlich vom Apennin jedoch, in Etrurien, Latium, Campanien fehlt er in allen jenen Gräbern, in denen der griechische Einflufs sich bemerklich macht. Erst in den letzten Zeiten der Republik beginnt die Vorliebe für Bernsteinschmuck wieder sich zu zeigen, um dann in der Kaiserzeit immer mehr überhand zu nehmen. Man bereitete daraus, abgesehen von Schmucksachen, vornehmlich kleinere Gegenstände, Spinnwirtel, Kugeln zur Abkühlung der Hände, Ornamente für Möbel und Hausgeräte u. dergl. m. Vgl. aufser der angeführten Abhandlung von Helbig die bei Blümner, Technol. der Griechen u. Römer II, 381 ff. citierte Litteratur. [Bl]

Bestattung. Die Pflicht, den Verstorbenen eine ehrenvolle Bestattung zu teil werden zu lassen, war im Altertum eine der wichtigsten Forderungen der religiösen Moral, welche eng mit der Vorstellung zusammenhing, dafs der Schatten des Toten erst dann Ruhe finden könne, wenn seine irdische Hülle beigesetzt worden war, und dafs die Götter eine Vernachlässigung dieser Pflicht bestraften. Daher war das nicht blofs eine heilige Pflicht der Anverwandten, sondern selbst Fremden, ja Feinden gegenüber hielt man in frommer Scheu an dem Gebrauche fest, und höchstens in wenigen Ausnahmefällen hochgesteigerter Erbitterung im Kriege wurde davon abgegangen; nur in den noch minder zivilisierten Zeiten, wo die Homerischen Gedichte spielen, gönnte man dem erschlagenen Feinde die Ehre des Begräbnisses nicht. Die bei der Bestattung üblichen Gebräuche, welche im Lauf der Jahrhunderte nur wenig Veränderung erfahren haben, kennen wir sowohl bei Griechen als bei Römern, teils aus schriftlichen Angaben, teils aus zahlreichen Gräberfunden noch ziemlich genau.

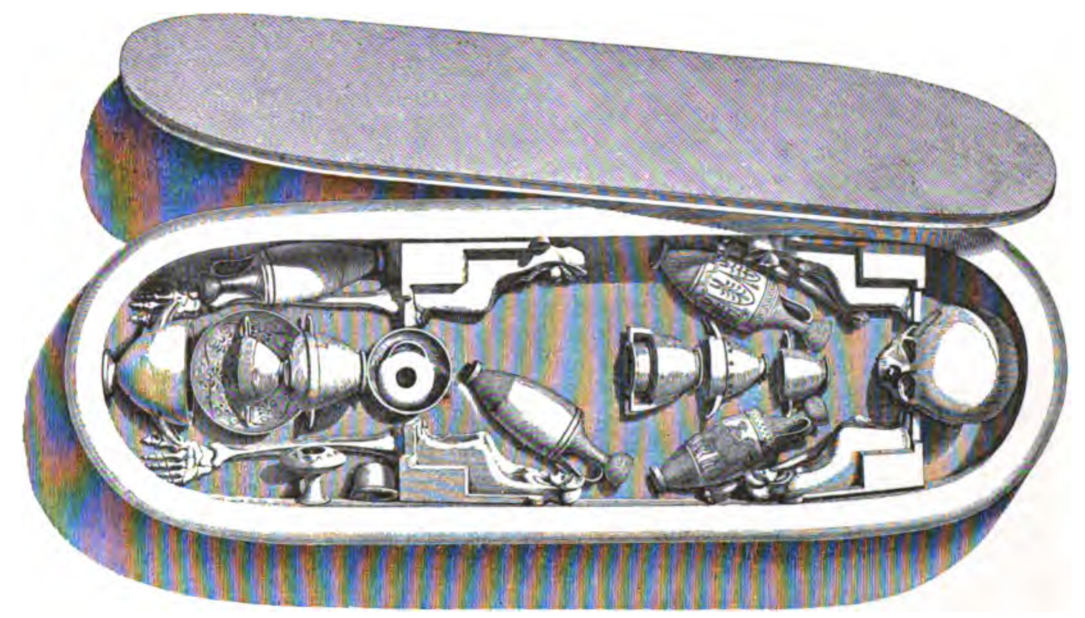
Was zunächst die griechische Sitte anlangt, so war das erste, was man, wenn der Tote den letzten Atemzug gethan hatte, mit ihm vornahm, die feierliche Aufbahrung oder πρόθεσις, über welche im Art. »Ausstellung der Leichen« das Nähere berichtet ist. In Gegenwart des aufgebahrten Toten wurde von Verwandten und Freunden die Totenklage angestimmt; dies geschah in der Regel am Tage nach dem Tode. Nach der Solonischen Gesetzgebung sollte dann die Bestattung (ἐκφορά genannt, weil gewöhnlich der Bestattungsort aufserhalb der Stadt belegen war) am frühen Morgen des auf die πρόθεσις folgenden Tages stattfinden (Demosth. or. XLIII, 62 p. 1071: ἐκφέρειν τὸν ἀποθανόντα τῇ ὑστεραίᾳ ᾗ ἂν προθῶνται, πρὶν ἥλιον ἐξέχειν); indessen erfahren wir nicht, dafs bestimmte Verordnungen bestanden über die Zeit, welche zwischen Tod und Bestattung verstrichen sein mufste, und wir wissen ebenso von Leichenbegängnissen, welche schon am Tage nach dem Tode erfolgten, als von solchen, welche, wenn auch meist aus ganz bestimmten Gründen, drei und mehr Tage aufgeschoben wurden. — So wie der Tote ausgestellt worden, in demselben Gewand, mit den ihm dargebrachten Kränzen und Blumen, das Geldstück für den Charon im Munde, bisweilen auch noch mit einem Honigkuchen versehen zur Besänftigung des wilden Kerberos, so trug man ihn zum Bestattungsorte hinaus, wohl meist auf derselben Kline, auf welcher er ausgestellt gewesen war; offen oder verhüllt, niemals aber, wie es scheint, in verschlossenem Sarge wie bei uns; vielmehr ist wahrscheinlich, dafs wenn Beerdigung und nicht Feuerbestattung erfolgte, man die Leiche erst an Ort und Stelle in den Sarg legte. Getragen wurde die Kline entweder von Bürgern, wie das bei verdienten Männern bisweilen vorkam (z. B. beim Leichenbegängnis des Timoleon), oder — und das wird das gewöhnliche gewesen sein — durch Sklaven resp. eigens dafür bestimmte Träger (νεκροφόροι, Poll. VII, 195). Verwandte und Freunde gaben dem Toten das Geleit, voran die Männer, hinterdrein die Frauen, von denen jedoch nur die nächsten Angehörigen teilzunehmen pflegten (Demosth. a. a. O.); die Geleitenden waren in Trauerkleidung (grau oder schwarz), die nächsten Verwandten auch zum Zeichen der tiefen Trauer mit kurzgeschornem Haar. Aufserdem gingen häufig Flötenbläser und eigne θρηνῳδοί, welche den Klagegesang anstimmten, mit. War der Verstorbene eines gewaltsamen Todes gestorben, so wurde ihm ein Speer vorangetragen, welcher als Zeichen der den Verwandten obliegenden Blutrache galt.

Was nun die Art der Bestattung anlangt, so darf jetzt namentlich auf Grund der in allen Gegenden der alten Welt gemachten Gräberfunde als ausgemacht gelten, dafs das ganze klassische Altertum hindurch Begraben und Verbrennen der Leichen nebeneinander herging, wenn auch zeitweise bald das eine, bald das andre mehr oder weniger vorwaltete. So scheint in der Homerischen Zeit das Verbrennen das gewöhnliche gewesen zu sein, da von Beerdigung sich nirgends eine Spur bei Homer findet, was freilich noch nicht als Beweis dafür betrachtet werden darf, dafs man damals gar nicht beerdigt habe; zeigen doch die Gräber von Mykenä mit ihren bei der Auffindung zum teil noch erhaltenen Skeletten, dafs man schon in jenen, weit über unsere historische Kenntnis hinaus liegenden Zeiten begrub. Für spätere Zeit ist Beerdigung nicht nur vielfach ganz sicher bezeugt, sondern man darf sogar annehmen, dafs sie, wenigstens bei den ärmeren Klassen, der geringeren Kosten wegen die gewöhnlichste Art der Bestattung gewesen sein wird. Ganz



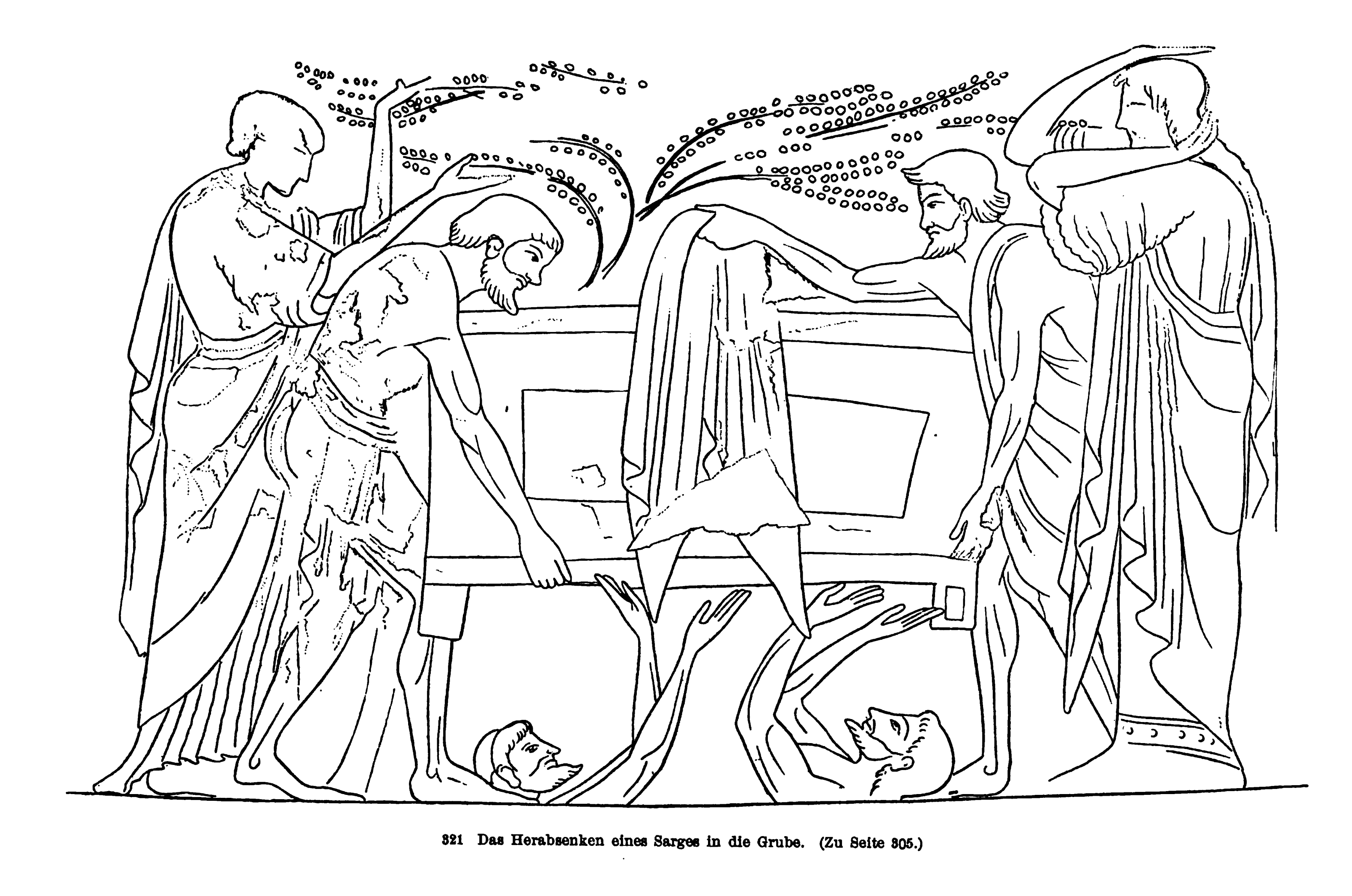
die gleiche Beobachtung kann man in Italien und den anderen Teilen der griechisch-römischen Welt machen: überall finden sich neben Gräbern, in denen Leichen unverbrannt beigesetzt worden sind, solche, welche zur Aufnahme von Aschenurnen bestimmt waren.

Was die **Beerdigung** anbetrifft, das eigentliche θάπτειν, so begrub man die Leichen entweder ohne jedes Behältnis, und das wird wohl namentlich bei der ärmeren Bevölkerung, welche gemeinschaftliche Begräbnisplätze hatte, das gewöhnliche gewesen sein; oder man setzte sie in Särgen (σοροί) bei, über deren Material, Form u. s. w. näheres unter »Särge« zu vergleichen ist. Die Art der Beisetzung des Sarges wohl auch in den Sarg selbst gelegt; eine derartige Ausstattung zeigt die Totenkiste eines Kindes (Abb. 320) nach Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 8; wir sehen da verschiedene thönerne Götterbilder, regelmäſsig verteilt, Lekythen und andre Thongefäſse, auch einige kleine, als Spielzeug dienende Töpfchen. Da übrigens das im Sarg gefundene Skelett wichtiger Knochenteile entbehrt, so nimmt man an, daſs hier die Reste eines verunglückten Kindes, dessen Gebeine nicht vollständig mehr zu beschaffen waren, beigesetzt sind. — Anderseits kam es auch vor, daſs der Sarg in die Erde herab versenkt wurde wie bei uns; eine solche Art der Beisetzung zeigt das Vasenbild (Abb. 321) nach



320 Totenkiste eines Kindes.

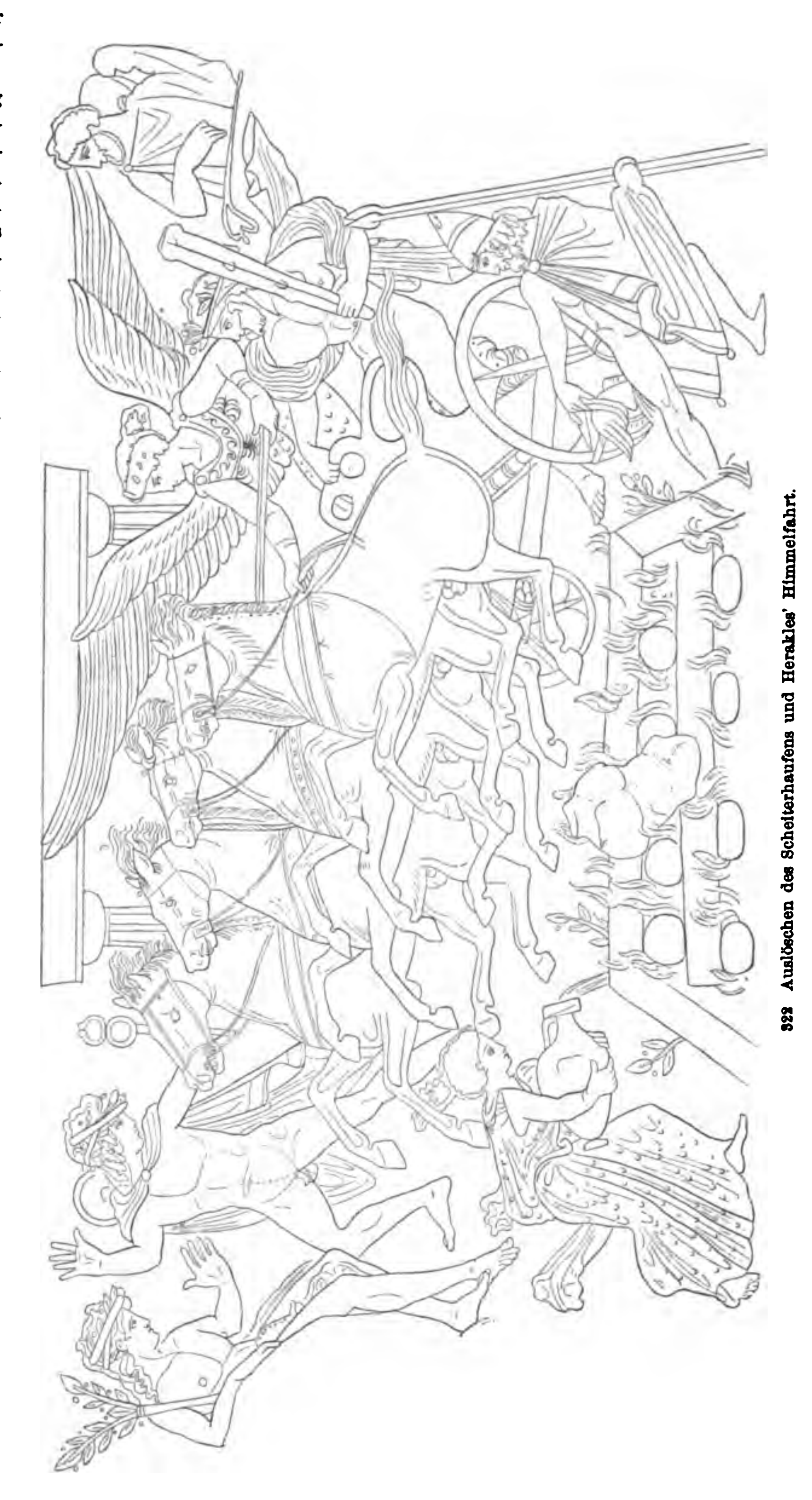
hing von der Lokalität ab, welche man zum Begräbnis bestimmt hatte. Wurde der Tote in einer besonderen Grabkammer beigesetzt, dergleichen sich Wohlhabendere eigens erbauen oder in Felswänden ober- wie unterirdisch aushöhlen lieſsen und deren sich noch zahlreiche Beispiele auf griechischem Boden wie anderwärts erhalten haben, so war von einem eigentlichen Vergraben in der Erde, wie es bei uns heutzutage überall, wo es sich nicht um Erbbegräbnisse handelt, die Regel ist, natürlich nicht die Rede. Der Sarg wurde dann entweder auf die Erde oder auf eine dafür bestimmte steinerne oder aufgemauerte Erhöhung gestellt, umgeben von all den mannigfaltigen Gaben, welche man ihm schon bei der Prothesis zur Seite gestellt hatte, als Thongefäſse, Waffen, Handwerkszeug, Toilettengerät, Spielzeug u. s. w., je nach Geschlecht, Alter oder Stand des Verstorbenen. Diese Beigaben wurden Mon. Inst. VIII, Taf. 4, 1 b; hier lassen vier bärtige Männer von sklavenartigem Aussehen, in einer Grube stehend, vorsichtig den Holzsarg, denselben mit ihren erhobenen Händen stützend, herunter. In solchem Falle wurde das Loch, in welches der Sarg versenkt wurde, dann wohl wieder mit Erde gefüllt und auf der Stelle dann oberirdisch das eigentliche Grabdenkmal errichtet. In manchen Gegenden folgte man in der Richtung, welche man dem Leichnam im Grabe gab, einer bestimmten Sitte, wie denn z. B. in Attika die Leichen in der Regel so gelegt wurden, daſs der Kopf nach Westen, die Füſse nach Osten zu liegen kamen, während in Megara der entgegengesetzte Brauch herrschte (Plut. Solon. 10). Ob man in einer einzelnen Grabkammer einen oder mehrere Tote beisetzte, hing teils ebenfalls von der Landessitte, teils von zufälligen Umständen ab. Näheres über Lage, Bauart, Einrichtung



321 Das Herabsenken eines Sarges in die Grube. (Zu Seite 305.)

u. s. w. der Gräber s. unter »Gräber und Grabdenkmäler«.

Für die Verbrennung der Leiche mufste ein Scheiterhaufen (πυρά) hergerichtet werden, wie wir ihn z. B. in Abb. 322, auf einem Vasenbild, das allerdings eine heroische Scene darstellt, etwas unbeholfen abgebildet sehen, nach Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 31. Ob man dafür überall einen bestimmten Platz aufserhalb der Stadt hatte, oder ob die Errichtung des Scheiterhaufens an derselben Stelle erfolgte, wo man nachher die Asche des Toten beisetzte, läfst sich aus unsern Schriftquellen nicht mehr entscheiden. Der Tote wurde bei der Verbrennung in der Regel wohl von der Kline heruntergenommen und in seinem vollen Leichenschmuck, samt den zahlreichen Beigaben, wie Thongefäfsen, Metallgegenständen u. dergl., auf den Scheiterhaufen gelegt und dieser angezündet, worauf die Leidtragenden eine laute Klage anstimmten (Hom. Od. IX, 65; vgl. auch Theocr. XIII, 58). War der Leichnam verbrannt, so löschte man die Reste des Scheiterhaufens, wie dies das in Abb. 323 gegebene Vasengemälde, nach Bull. Napol. III, tav. 14, zeigt: hier giefsen zwei Frauen ihre Hydrien in die Flammen, während eine dritte mit der gefüllten Hydria herzu eilt. Dann sammelten die Verwandten die Knochen und Asche, um dieselben beizusetzen. Da die Scheidung der menschlichen von der Asche des Holzstofses nicht leicht sein mochte, so wurde der



322 Auslöschen des Scheiterhaufens und Herakles' Himmelfahrt.

Leichnam bisweilen in ein unverbrennliches Asbestgewand gehüllt (s. ›Asbest‹), doch wird das wohl als ein seltener Luxus zu betrachten sein, da die Kosten eines solchen Leichentuches sehr beträchtlich sein mochten. Die gesammelten Überreste that man in einen mehr oder weniger kostbaren Behälter (s. ›Aschenurnen‹) und setzte diesen gleichfalls in einem eigenen Grabmal bei, welches jedoch natürlich keinen so grofsen Raum erforderte, als die zum Begraben der Leichen bestimmten Räumlichkeiten. Auf diese Weise wurden auch die Gebeine auswärtig Verstorbener nach der Heimat zur Beisetzung gebracht, wenn man nicht, wie es mehrfach bei im Ausland verstorbenen spartanischen Königen vorkam, die Leiche in Honig legte, um sie bis zur Beerdigung in der Heimat zu konservieren (Xen. Hell. V, 3, 19 u. s.).

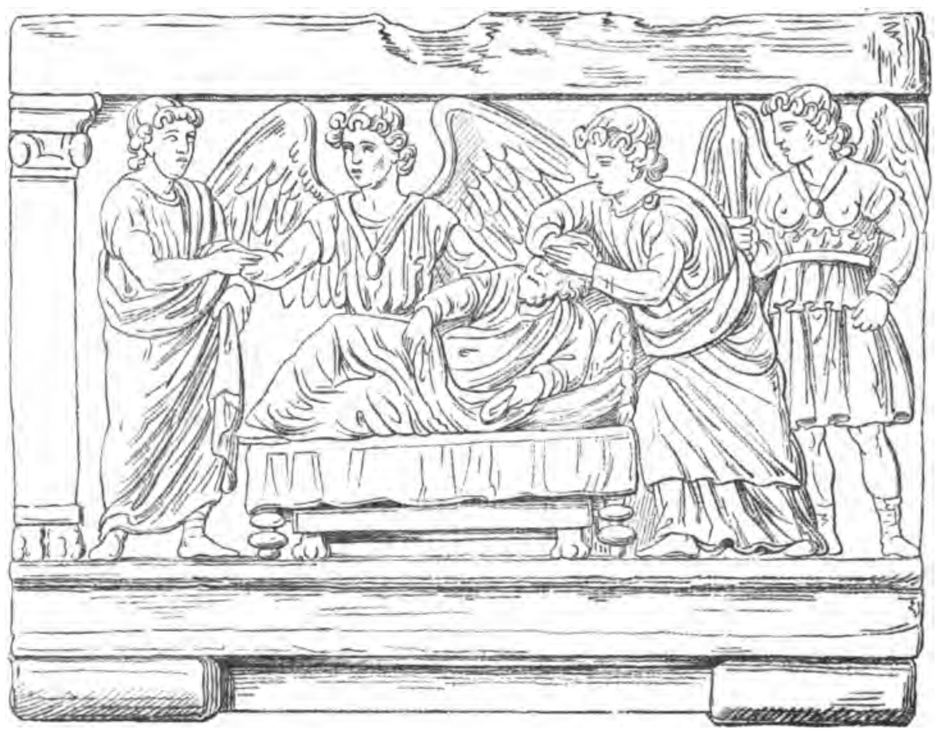


323 Auslöschen des Scheiterhaufens. (Zu Seite 307.)

Die **römischen** Gebräuche stehen den griechischen im allgemeinen sehr nahe. Feierliche Ausstellung der Leichen war, wie in Griechenland, so auch in Rom alter Brauch, der namentlich bei vornehmen Geschlechtern streng beobachtet wurde. Auch in Rom pflegte man ursprünglich nicht am Tage, sondern nachts bei Fackelschein zu begraben; doch blieb diese Sitte später nur auf bestimmte Fälle, namentlich Todesfälle unerwachsener Kinder *(funera acerba)* oder auf Begräbnisse Unbemittelter beschränkt, während man sonst, vornehmlich um besser Prunk entfalten und die Beteiligung allgemein machen zu können, am Tage bestattete; indessen blieben die Fackeln als Erinnerung an den alten Brauch zurück. Nähere Kunde über die Einzelheiten der Bestattung haben wir freilich nur für die vornehmeren Klassen, welche darin schon frühzeitig einen solchen Luxus entwickelten, dafs sogar von Seiten des Staates mit beschränkenden Verordnungen dagegen eingeschritten werden mufste; über die Bestattung bei den unteren Klassen wissen wir dagegen nur sehr wenig. Prunk bei Leichenbegängnissen ist überhaupt bei den Römern viel gewöhnlicher als bei den Griechen; namentlich wenn, was nicht selten vorkam, der Staat die Kosten der Bestattung auf sich nahm (beim *funus publicum*), wurde ein aufserordentlicher Glanz entfaltet, welcher in der Kaiserzeit eine noch gröfsere Ausdehnung erhielt, namentlich bei Bestattung der Kaiser selbst oder von Personen aus der kaiserlichen Familie. Privaten war die Besorgung des Begräbnisses dadurch bedeutend erleichtert, dafs man die gesamten damit verbundenen Geschäfte den sog. *libitinarii* übergeben konnte, welche (wie heute an manchen Orten die Entreprise des pompes funèbres) alles, was zur Aufbahrung des Toten, Leichenkondukt, Bestattung u. s. w. gehörte, gegen eine bestimmte, vorher verabredete Summe übernahmen und für die Ausführung über ein grofses Heer von Beamten aller Art verfügten, welche als *pollinctores*, *vespillones*. *ustores* u. s. w. die mannigfaltigen Obliegenheiten von der Leichenwäsche an bis zu den letzten Details verrichteten.

Hatte der Tote seinen letzten Atemzug gethan, welchen nach römischem sinnigem Brauche der nächste Anverwandte mit seinem Munde gleichsam aufzusaugen pflegte (*extremum halitum ore legere*, Virg. Aen. IV, 684), so wurden ihm von einem der das Sterbelager Umstehenden die Augen geschlossen, wie das Abb. 324, das Relief einer etruskischen Aschenkiste aus Volterra, nach Arch. Ztg. 1846 Taf. 47, darstellt; wir sehen hier, wie eine zu Häupten des Toten stehende Frau, Mutter, Tochter oder Gattin, ihm beide Hände über die Augen legt; neben ihr steht eine Todesgöttin, während eine

hinter dem Lager stehende Schutzgottheit einem Jüngling, vermutlich dem Sohne, wie tröstend die Hand reicht. Dann stimmten die Anwesenden die laute Totenklage *(conclamatio)* an, bei der es auch andere ihrem Schmerze im Raufen des Haares, Schlagen der Brust und lebhaftem Gestikulieren Ausdruck verleihend. — Sodann wurde der Leichnam gewaschen (vom *pollinctor*), gesalbt, mit der



324 Das Zudrücken der Augen des Toten. (Zu Seite 308.)



325 Römische Totenklage.

zugleich üblich war, den Namen des Verstorbenen wiederholt laut auszurufen. Diesen Augenblick stellt das römische Relief (Abb. 325), nach Clarac Mus. de sculpt. pl. 154, 332 vor: rings um den auf dem Lectus liegenden Leichnam stehen und sitzen die Verwandten, einige in tiefe Trauer versenkt, Toga oder dem ihm sonst zukommenden Amtsgewande bekleidet, und so, nachdem so viel als möglich, eventuell sogar durch Schminken oder durch eine aufgelegte Wachsmaske der unangenehme Eindruck des Todes gemildert worden war, aufgebahrt (vgl. »Ausstellung der Leiche«). Diese Ausstellung

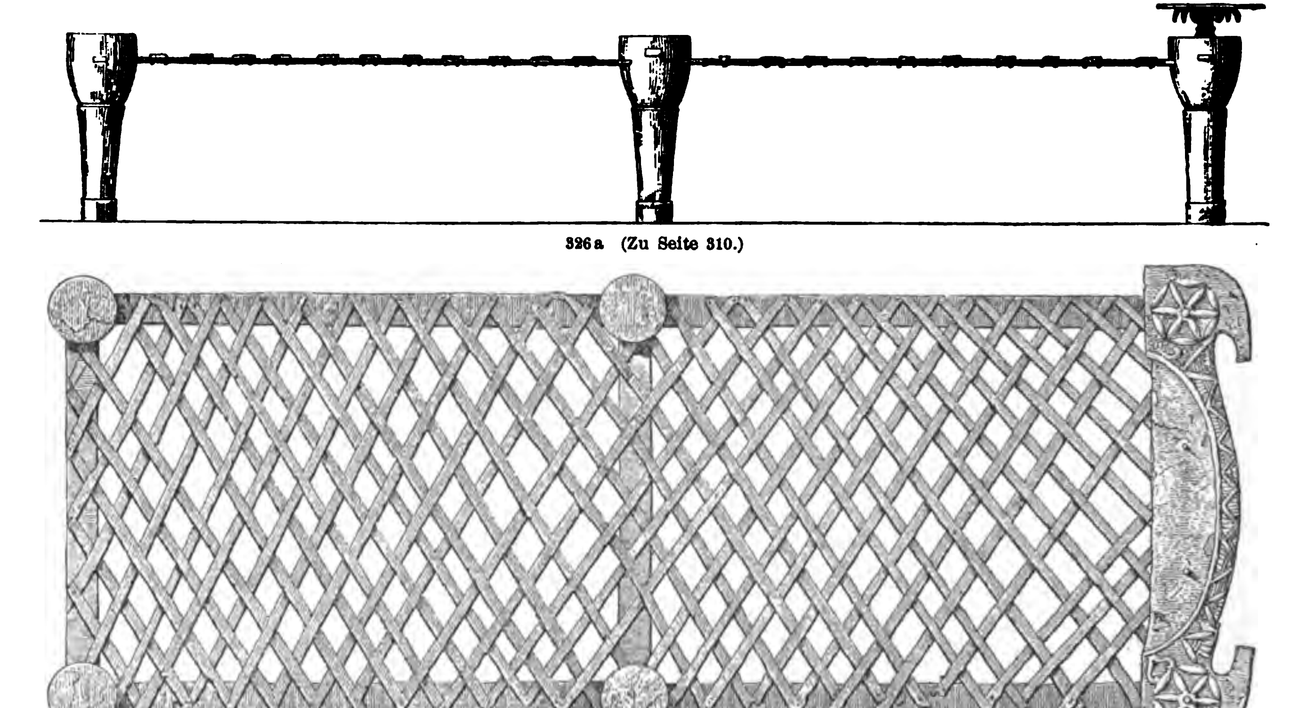
dauerte bei vornehmen Personen mehrere Tage; die Leichen wurden dann durch Einbalsamieren vor der Verwesung geschützt. Bei solennen Begräbnissen ging auch der Bestattung jedesmal die feierliche Einladung durch den *praeco* voraus; man nennt dies ein *funus indictivum*, und der das Volk einladende Herold bediente sich dabei der hergebrachten altertümlichen Formel: *Ollus Quiris* (mit Angabe des Namens) *leto datus. Exequias, quibus est commodum, ire iam tempus est. Ollus ex aedibus ecfertur.* Zur bestimmten Zeit fanden sich die Teilnehmer des Zuges am Sterbehause ein und wurden von eigenen Ordnern *(dissignatores)* nach bestimmter Reihenfolge aufgestellt: an der Spitze die Musik, Flöten-, Hörner- oder Tubenbläser; dann die Klageweiber *(praeficae)*, welche ebenfalls die Libitinarii besorgten, und die althergebrachte Totenlieder und Lobgesänge auf den Verstorbenen *(naeniae)* sangen. Ihnen folgten — nach unsern Begriffen das allerseltsamste bei einem solchen feierlichen Trauerkondukt — Tänzer und mimische Künstler, darunter einer, welcher die Maske des Verstorbenen vor dem Gesichte trug und denselben in Wesen und Haltung kopierte. Hierauf folgte die Prozession der Ahnenbilder; bei Mitgliedern alter Geschlechter der glänzendste Teil des ganzen Zuges. Denn bei dieser Gelegenheit wurden die zahlreichen Wachsmasken, welche sich in den Schränken des Atriums befanden (vgl. ›Ahnenbilder‹), hervorgeholt und von geeigneten Persönlichkeiten, vielfach Schauspielern, umgethan. Diese legten dabei die Amtstracht an, welche die betreffenden Ahnherren, deren Rolle sie übernommen, im Leben gehabt hatten, und nahmen auf Wagen Platz, während Lictoren sie begleiteten. So zogen gewissermaſsen die ruhmreichen Vorfahren des Verstorbenen bei seinem Begräbnisse feierlich mit; oft waren hundert und mehr Wagen von ihnen besetzt. War der Verstorbene ein Feldherr gewesen, so wurden auch wohl allerlei Erinnerungen seiner Groſsthaten, Gemälde mit Darstellung der von ihm errungenen Siege, Bilder unterworfener Völkerschaften u. dergl. wie bei einem Triumphe mit aufgeführt. Dann erst folgte, unter Voraustritt der mit gesenkten Fasces einherschreitenden Lictoren, der Verstorbene selbst, auf dem *Lectus funebris* liegend, unverhüllt, wie er auf dem Paradebett gelegen hatte; nur wenn die Verwesung schon zu weit vorgeschritten war, kam es vor, daſs an seiner Stelle ein getreues, in Wachs ausgeführtes Bildnis, das ihn in voller Amtstracht mit dem Schein des Lebens vorstellte, einhergetragen wurde, während die Leiche in einem darunter befindlichen, verschlossenen Kasten verborgen blieb Die Bahre wurde entweder von den nächsten Verwandten oder von den im Testament freigelassenen Sklaven, die zum Zeichen dessen den Pileus angelegt hatten (s. ›Kopfbedeckungen‹), getragen. Bei Begräbnissen der Kaiser übernahmen Magistratspersonen diesen Dienst; eigentliche berufsmäſsige Totengräber *(vespillones)* kamen nur bei Beerdigung geringerer Leute, welche in der schlichten *sandapila* (wahrscheinlich eine sargartige Bahre, die nicht mitversenkt wurde, sondern immer wieder zum Transport der Leichen verwendet wurde) hinausgetragen wurden, zur Verwendung. Den Beschluſs des Zuges machte das Leichengefolge, die Verwandten und Freunde und wer sonst sich daran beteiligen wollte, die Frauen nicht ausgeschlossen; alle in schwarzen Trauerkleidern, die Söhne mit verhülltem Haupt, die Töchter mit aufgelösten Haaren, die Männer ohne die Abzeichen ihrer Würde. Dabei waren Wehklagen, Raufen der Haare und sonstige lebhafte Zeichen des Schmerzes gewöhnlich.

So begab sich der Zug zunächst nach dem Forum, wo er vor der Rednerbühne Halt machte; die Träger der Ahnenbilder stiegen von den Wagen und lieſsen sich auf den kurulischen Sesseln nieder, das Leichenbett wurde vor der Rednerbühne aufgestellt, und letztere bestieg nun ein Verwandter oder Freund des Verstorbenen, um demselben die feierliche Leichenrede, die *oratio funebris*, welche immer eine Lobrede, eine *laudatio*, war, zu halten: ein Gebrauch, welcher den Römern ganz speziell eigentümlich ist, da in Griechenland nur vereinzelt Grabreden bei in der Schlacht Gefallenen vorkamen. Solche *laudationes* fanden nicht bloſs bei Leichenbegängnissen von Männern, sondern auch bei denen von Frauen statt, und zwar schon in der republikanischen Zeit (so die berühmte Leichenrede des Cäsar auf seine Tante Julia, die Witwe des Marius, u. a. m.). Nach Beendigung der Rede bewegte sich der Zug in der vorherigen Ordnung nach dem Ort der Bestattung. Bei den Römern war, wie bei den Griechen, Beerdigen und Verbrennen von jeher nebeneinander üblich gewesen; ersteres scheint das ursprüngliche gewesen zu sein, hatte sich daher auch in manchen Familien als das allein übliche erhalten und wurde in der Kaiserzeit, vornehmlich seitdem der Einfluſs des Christentums sich geltend zu machen anfing, immer mehr und mehr überwiegend. Die Gräberfunde in Italien erweisen, daſs überall beide Arten vorkamen.

Sollte der Tote begraben werden, so legte man ihn entweder so, wie er auf dem Lectus gelegen hatte, auf eine in eigener Grabkammer dafür hergestellte Steinbank, oder man that die Leiche in einen Sarg, welcher in der Grabkammer aufgestellt wurde. Bisweilen stellte man wohl auch den Toten auf der Bahre, auf der er zum Grabe getragen worden war, in der Grabkammer nieder; eine solche bronzene Totenbahre, welche im Jahre 1823 in einem Grabe von Corneto (dem alten Tarquinii) gefunden wurde, zeigt Abb. 326 a u. b, nach Mus. Gregor. I

tav. 16, 8 u. 9; die zweite Abbildung gibt das aus Bronzestreifen gefertigte Gitter, auf dem die Polster lagen, wieder. Über die an das Begräbnis sich anschliefsenden und weiterhin darauf folgenden Gebräuche s. unter »Totenkultus«.

Wurde der Leichnam verbrannt, so pflegte, wenn ein neues Grab hergestellt wurde, eine Grube ausgeschachtet zu werden, in welcher man den Holzstofs aufschichtete; nach dem Brande wurden dann die Gebeine aus der in die Grube gefallenen Asche des Holzstofses ausgesucht, in eine Urne gethan und mitten in der Asche beigesetzt, worauf man die



326 a (Zu Seite 310.)

326 b Totenbahre von Bronze. (Zu Seite 310.)

Grube mit Erde ausfüllte und darüber einen Tumulus aufhäufte. Bisweilen unterblieb auch die Aussonderung der Überreste, doch war ersteres wohl das gewöhnliche. Ein solches Grab heifst *bustum* (vgl. Serv. ad Aen. XI, 201: *bustum dicitur id, quo mortuus combustus est ossaque eius ibi iuxta sunt sepulta*). Wenn aber die Familie des Toten bereits ein Erdbegräbnis hatte, so errichtete man den Scheiterhaufen *(rogus)* an einem in der Nähe desselben belegenen, eigens hierfür bestimmten Platze, der sog. *ustrina;* der Scheiterhaufen hatte die Form einer Ara und war oft, wenn die Vermögensverhältnisse es gestatteten, reich mit Malereien geschmückt und sonst dekoriert, wie man denn auch allerlei von den Dingen, welche dem Toten im Leben lieb gewesen waren, darauf that und mit verbrannte. Der Tote wurde, nachdem man ihm ein Glied zur besonderen Beerdigung abgelöst (das sog. *os resectum*) entweder mitsamt dem Lectus, auf welchem er getragen worden war, oder ohne denselben auf den Scheiterhaufen gelegt; das Gefolge warf zum Abschied noch allerlei Gaben, namentlich Räucherwerk, Kuchen u. dergl. darauf, und dann zündete ein naher Verwandter oder Freund mit abgewandtem Gesicht den Holzstofs vermittelst einer Fackel an. War derselbe heruntergebrannt, so löschte man die noch glimmenden Kohlen mit Wasser oder mit Wein, und das Leichengefolge kehrte hierauf nach Hause zurück, während die nächsten Angehörigen noch zurückblieben, um die Gebeine mit der Asche in einem Tuche zu sammeln *(ossa legere)*, worauf dieselben mit Wein oder Milch besprengt, auch wohl mit wohlriechenden Essenzen vermischt wurden. Das *os resectum* wurde am Verbrennungsplatze begraben; die Asche jedoch wurde erst einige Tage später, wenn sie getrocknet war, in eine Urne gethan und im Grabmal feierlich beigesetzt. Selbstverständlich fehlten auch hier Opfer, Reinigung und Leichenmahl nicht, worüber zu vergleichen »Totenkultus«.

Die sehr umfangreiche Litteratur s. bei Hermann, Griech. Privataltert. § 39 u. 40; Marquardt, Privatleben d. Römer S. 333 ff.; Becker-Göll, Charikles III, 114; Gallus III, 481. [Bl]

Betten. Die griechische κλίνη, welcher der römische *lectus* im wesentlichen völlig entspricht, vereinigt in sich zwei verschiedenartige Möbel der modernen Haushaltung: das Bett und das Sofa; nur dafs das antike Sofa nicht, wie das heutige, zum Sitzen für mehrere Personen, sondern zum Liegen für eine Person bestimmt ist, wovon allerdings die Speisesofas eine Ausnahme machen, da dieselben so grofs waren, dafs mehrere Personen nebeneinander sich darauf lagern konnten. Ein eigentliches Sitzmöbel aber ist die κλίνη nicht, hierfür dienen die Sessel u. dergl. Ursprünglich war daher die κλίνη jedenfalls nur ein zum Schlafen bestimmtes Lager; und erst als die alte, noch bei Homer allgemeine

327 Theseus und das Prokrustesbett.

Sitte, bei der Mahlzeit zu s i t z e n, abkam und man sich statt dessen zum Essen l a g e r t e, beginnt die Kline auch andern Zwecken als zum Schlafen zu dienen. Zu der Verwendung beim Mahle kam dann weiterhin auch der Gebrauch des Lagers beim Schreiben, Studieren u. s. w.; und je vielfältiger die Verwendung dieses Möbels wurde, um so eher mochten sich im einzelnen, namentlich bei Entwickelung des Kunsthandwerks, gewisse Unterschiede in der Konstruktion, je nach dem Gebrauch, für welchen dasselbe bestimmt wurde, herausstellen, ohne dafs jedoch an der eigentlichen Grundform etwas geändert worden wäre. Diese Grundform der antiken Lagerstätte, wie wir Kline am besten mit einem allgemeinen Ausdruck wiedergeben, entspricht im grofsen und ganzen am meisten der modernen Chaiselongue, insofern sie in der am häufigsten sich findenden Form nur e i n e Seitenlehne, am Kopfende, hat. Seltener gleicht sie durch Ausstattung mit Rücken-, Kopf- und Fufslehne dem modernen Sofa; und vor allem unterscheidet sie sich von diesen modernen Möbeln darin sehr wesentlich, dafs sie sich den Charakter des Bettes wahrt, indem sie für gewöhnlich nicht mit fester Polsterung versehen, sondern nur ein Gestell ist, auf welches die nötigen Polster und Kissen erst daraufgelegt werden. Das Gestell (κλίνη, *lectus* κατ᾽ἐξοχήν), welches entweder aus Holz oder aus Erz hergestellt wurde, besteht im wesentlichen aus vier untereinander verzapften Pfosten, welche ein Oblong bilden und auf vier Füfsen ruhen; darüber wird ein Geflecht von Gurten (τόνοι, *fasciae*) gespannt; vgl. die Abb. 326 unter »Bestattung«. Die primitivste Form der Lagerstätte ist damit fertig; doch kommt dazu in der Regel noch eine erhöhte Lehne an der Kopfseite des Bettes, und bisweilen, aber seltener, auch am Fufsende, die dann aber meist niedriger ist, als die Kopflehne. Eine sehr einfache Kline zeigt Abb. 327, von einem Vasenbilde, welches das Abenteuer des Theseus mit Prokrustes vorstellt, nach Millingen, Peint. de vases pl. 9. Reicher verziert ist ein anderes, ebenfalls einem Vasenbilde entlehntes, Abb. 328, nach Elite céramogr. IV, 72. Ein ehernes Bettgestell aus Pompeji, reich mit Ziselierung versehen, zeigt Abb. 329, nach einer Photographie; die Gurte zu demselben sind nicht erhalten. Häufig war an den Bettstellen auch eine Rückwand vorhanden, welche die Römer *pluteus* nennen, im Gegensatz zur offenen Aufsenseite, die *spondus* heifst; ein solches zeigt Abb. 330, nach einem Relief bei Hirt, Bilderbuch Taf. 11, 3, welches den Asklepios einen Kranken besuchend vorstellt. — Auf die Gurte, deren Stelle mitunter auch ein festes Brett vertritt, wurden die Matratzen oder Polster gelegt, κνέφαλλα, *tori*, mit Überzügen von Leinwand, Leder oder von kostbaren Geweben, inwendig gefüllt entweder mit vegetabilischen Stoffen oder noch häufiger mit Wolleflocken, den bei Herstellung der wollenen Gewebe sich ergebenden Abfällen; mitunter wurden auch Federn zur Füllung verwandt. Solcher Polster kamen oft mehrere übereinander zu liegen; über sie wurden dann mannigfaltige Decken gebreitet, für welche Pollux VI, 10 eine Menge verschiedener Benennungen anführt und bei denen bisweilen aufserordentlicher



328 Brautbett. (Zu Seite 312.)

Luxus in Buntwirkereien und kostbaren gefärbten Stoffen entwickelt wurde. Einer ebensolchen Decke bediente man sich, wenn das Lager zum Schlafen diente, um sich nachts damit zuzudecken. Besondere Polster *(culcita)*, meist mehrere übereinander, dienten als Kopfkissen (προσκεφάλαια), welche ebenfalls oft mit prachtvoll ausgestatteten Überzügen versehen waren. Derartige aufgerüstete Lagerstätten sehen wir namentlich auf Vasenbildern sehr häufig; vgl. Mon. d. Inst. VIII, 27, abgeb. in ›Ilias XXIV‹ (Hektors Lösung). — Im einzelnen sind natürlich bei diesem allgemeinen Schema aufserordentlich viele Abstufungen möglich, vom allereinfachsten, mehr einer Pritsche vergleichbaren, bis zum kostbarsten, aus den edelsten Materialien hergestellten Lager. Arme Leute, Sklaven u. s. w. lagen, wie die strenge Sitte es den Lakoniern vorgeschrieben haben soll (wenigstens für die Mahlzeit, Cic. pro Murena p. 35, 74: *Lacedaemonii... qui cotidianis epulis in robore accumbunt*) auf schlichten hölzernen Lagern; in Pompeji finden sich nicht selten in den Häusern ganz aufgemauerte Betten, und in den Triklinien (s. ›Römisches Haus‹) ist dies sogar ganz gewöhnlich. Die Reichen dagegen suchten nicht blofs in Kissen, Polstern und Decken, sondern auch in der prächtigen Ausführung der Holz- oder Bronzearbeit Luxus zu treiben; namentlich waren später Schildplatt, Perlmutter, Elfenbein u. dergl. zu Verzierungen beliebt, und besonders verschwenderische Leute liefsen sich selbst Gestelle von Silber herstellen. Die Römer unterschieden auch das gewöhnliche, zum Schlafen bestimmte Lager, *lectus cubicularis*, vom Studiersofa, *lectus lucubratorius*, an welchem meist noch eine Vorrichtung angebracht war, um darauf schreiben zu können, und vom Speisesofa, *lectus tricliniaris;* und von besonderer Bedeutung war das im Atrium stehende Ehebett, *lectus genialis*, s. ›Hochzeit‹.

Vgl. Becker-Göll, Charikles III, 73; Gallus II, 330. [Bl]

Bias von Priene, ist uns bekannt durch ein Hermenbildnis römischer Arbeit mit regelmäfsigen, kräftigen Zügen, welches im Landhause des Cassius in Tibur zugleich mit denen mehrerer andern der sieben Weisen 1780 gefunden wurde. (Abb. 331.) Visconti, Icon. gr. pl. 10, 1. Die archaisierende Inschrift (vgl. ›Periander‹) bezeugt den Geschmack des Besitzers. Damit stimmt eine Münze von Priene [Bm]

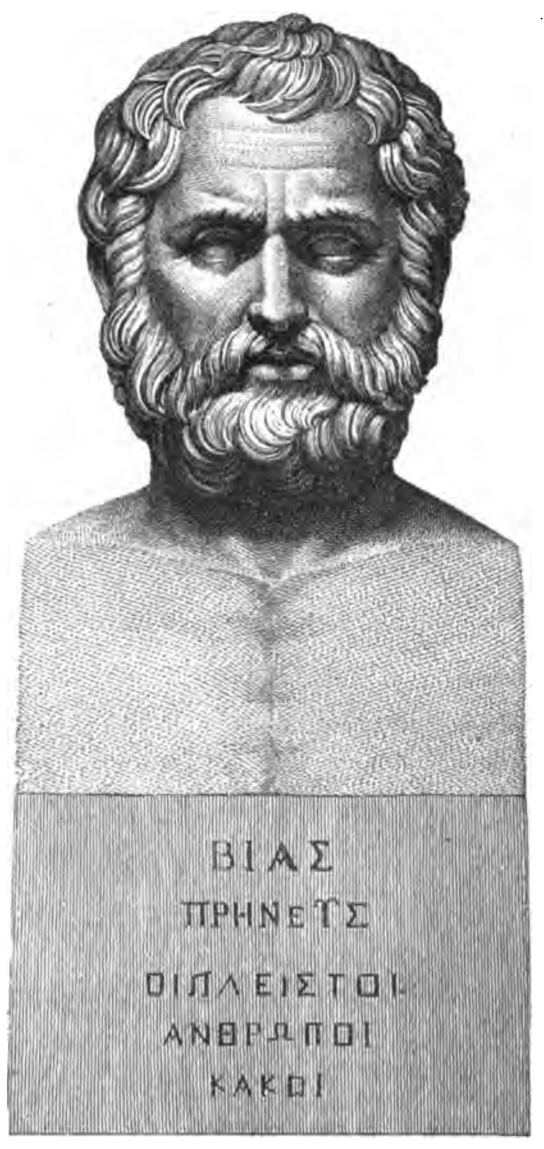


330 Asklepios am Krankenbette. (Zu Seite 312.)

329 Bronzenes Bettgestell aus Pompeji. (Zu Seite 312.)

Bibliotheken. Begründung von Büchersammlungen seitens Privater oder des Staates war erst möglich, als das Bücherwesen und der Buchhandel einigermafsen in seiner Entwickelung vorgeschritten war (vgl. ›Bücher und Buchhandel‹). Allerdings sollen (nach Athen. I p. 3 A) bereits Peisistratos in Athen und Polykrates in Samos öffentliche Bibliotheken angelegt haben; allein ganz abgesehen davon, dafs dies nur unbedeutende Anfänge gewesen sein können, ja dafs sogar die Thatsache selbst nicht einmal als unbezweifelt gelten darf, blieb das gegebene Beispiel auf jeden Fall für längere Zeit ohne Nachahmung, und namentlich in der besten Zeit der Litteraturblüte in Athen dachte niemand daran, alles das, was damals litterarisch produziert wurde, zu sammeln und durch Aufbewahrung in einem staatlichen Gebäude für spätere Generationen zu erhalten. Zwar haben bereits gegen Ende des 5. Jahrhunderts und zu Anfang des vierten Privatleute sich kleine Büchersammlungen angelegt; so soll der Archon Eukleides, Euripides, ferner ein bei Xen.

Memor. IV, 2, 1 genannter strebsamer Jüngling Namens Euthydemos u. a. m. fleifsig Bücher gesammelt haben; aber eben diese so eigens hervorgehobenen Fälle deuten darauf hin, dafs es damals noch Ausnahmen waren. Ein eigentliches Bibliothekswesen, welches mit unserem modernen sich einigermafsen vergleichen läfst und dann weiterhin auch eine bibliographische Wissenschaft in seinem Gefolge hat, entwickelte sich erst seit der alexandrinischen Zeit, als beim Abnehmen schöpferischer Produktionskraft die wissenschaftliche Verwertung der vergangenen Litteraturepoche begann. Vor allem war es Aristoteles, der sich eine seinem umfassenden Arbeitsgebiete entsprechende, umfangreiche Bibliothek anlegte (Strab. XIII, 608); seinem Beispiele folgten nicht nur die hervorragenden Gelehrten jener Zeit, sondern auch die Fürsten, welche es sich angelegen sein liefsen, ihre Residenzen ebenso durch die Werke der bildenden Kunst zu schmücken, als die Pflege der Wissenschaft durch reichhaltige Sammlungen von Büchern zu fördern. In erster Reihe müssen hier die Ptolemäer und die von ihnen angelegte grofsartige Bibliothek im alexandrinischen Museum genannt werden, eine in ihrer Art ganz einzig dastehende Schöpfung. Nach einer unter Ptolemäus II veranstalteten Zählung betrug die Zahl der Bände damals 400000 vermischte und 90000 einfache Rollen; wobei jedoch in Anrechnung gebracht werden mufs, dafs darunter nicht nur viele Dubletten sich befanden, sondern auch sehr viele Rollen nur Unterabteilungen (Bücher) eines einzigen gröfseren Werkes waren (vgl. »Bücher«). In noch späterer Zeit soll die Rollenzahl sogar auf 700000 gestiegen sein (zur Zeit Cäsars). Aufserdem befand sich eine kleinere Bibliothek im Serapeion, als deren Bestand 42800 Rollen angegeben werden. Die alexandrinischen Gelehrten haben sich um diese wahrhaft königliche Schöpfung in mehr oder weniger hervorragender Weise verdient gemacht; vornehmlich Zenodot von Ephesos, Kallimachos von Kyrene, Eratosthenes von Kyrene, Aristophanes von Byzanz und Aristarchos von Samothrake haben durch Aufstellung der Rollen, Katalogisierung der Werke und kritische Redaktion derselben die Bedeutung der Bibliothek erhöht. Bei dem im Kriege Cäsars entstandenen grofsen Brande ging der gröfste Teil der Bibliothek in Flammen auf; doch fand die neue Ergänzung durch die von Antonius der Kleopatra geschenkte Bibliothek von Pergamon und wurde dann später durch Augustus (welcher die Bücher in das Serapeion schaffen liefs) mit reichen Mitteln ausgestattet. Ihr gänzlicher Untergang soll bekanntlich im Jahre 642 durch Amru, den Feldherrn des Kalifen Omar, erfolgt sein; doch wird die alexandrinische Bibliothek damals schwerlich noch litterarische Schätze enthalten haben, welche nicht auch die anderen bedeutenderen Bibliotheken der damaligen Welt, namentlich in Rom und Byzanz, ebenfalls besafsen. — Die Bibliothek, welche sich die pergamenischen Fürsten in ihrer Hauptstadt anlegten, konnte an Bedeutung mit der alexandrinischen nicht wetteifern. Zwar wurde der Versuch der Ptolemäer, dem Nebenbuhler durch Verbot der Ausfuhr des Papyrus sein Unternehmen zu erschweren, durch die damals gemachte Erfindung des Pergaments (s. »Schreibmaterialien«) glücklich vereitelt; allein immerhin war dies Material zu kostbar, auch Pergamon viel zu wenig Mittelpunkt des litterarischen Lebens, als dafs es möglich gewesen wäre, etwas zu schaffen, was sich der alexandrinischen Bibliothek



331 Der Weise Bias. (Zu Seite 314.)

hätte würdig an die Seite stellen können. Als Antonius die pergamenische Bibliothek nach Alexandria brachte, soll die Zahl der Bücher 200000 betragen haben.

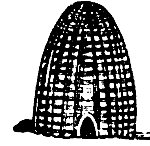
Nach Rom kamen Bibliotheken erst mit der Einführung der griechischen Wissenschaften. Verschiedene römische Feldherren, welche im Osten Feldzüge führten, hatten griechische Büchersammlungen von daher mitgebracht: so Aemilius Paullus aus Macedonien, Sulla aus Athen, Lucullus aus Kleinasien. Um dieselbe Zeit fingen auch die gebildeten Privatleute an, Bücher zu sammeln: Cicero, Atticus u. A. besafsen Bibliotheken. Zur Zeit des Augustus, als ein Prunken mit klassischer Bildung bereits zum guten Ton zu gehören anfing, war daher der Besitz einer Bibliothek für einen Mann der guten Gesellschaft schon so unerläfslich geworden, dafs Vitruv in seinen Vorschriften über Anlage eines vornehmen Hauses auch genaue Angaben über die Bibliotheksräume macht. Eine kleine Privatbibliothek von ca. 1700 Rollen hat man bekanntlich im Jahre 1752 in Herculanum aufgefunden; dieselben waren in einem kleinen Zimmer in Schränken, welche teils an den Wänden, teils frei in der Mitte des Raumes standen, aufbewahrt. Solche Schränke (*armaria*, Plin. ep. II, 17, 8) scheinen der gewöhnliche Aufbewahrungsort für die Rollen in den Bibliotheken gewesen zu sein, während die *scrinia* oder Kapseln im Arbeitszimmer der Gelehrten standen und nur diejenigen Rollen enthielten, deren man gerade beim Studieren benötigt war (s. ›Bücher‹). Abb. 332 zeigt uns nach einem römischen Sarkophag, nach Mazois, Palais de Scaurus pl. 8 p. 292 (Daremberg, Dict. des antiqu. I, 708 fig. 852) einen auf einem Lehnstuhl sitzenden lesenden Jüngling; neben ihm steht ein Schrank mit geöffneten Thüren, in dessen einem Fache man übereinander gelegte Bücherrollen, im andern ein wahrscheinlich ein Tintenfafs vorstellendes Gefäfs erblickt. — Gröfsere Bibliotheken wurden häufig mit Büsten von berühmten Schriftstellern geschmückt, was namentlich bei den öffentlichen Bibliotheken sehr gewöhnlich war. Solche öffentliche Büchersammlungen gab es in Rom zur Kaiserzeit sehr viele und zum Teil von bedeutendem Umfange. Schon Julius Cäsar hatte die Anlage einer solchen im Sinne gehabt, war aber nicht zur Ausführung seines Planes gekommen; dafür hatte Asinius Pollio zuerst eine grofse öffentliche Bibliothek griechischer und lateinischer Autoren angelegt; dann folgte Augustus mit zweien, einer in der Porticus der Octavia und einer andern auf dem Palatin; die späteren Kaiser gründeten ebenfalls neue Bibliotheken (so Trajan die grofse Bibliotheca Ulpia), so dafs es in Rom im 4. Jahrh. n. Chr. nicht weniger als 28 öffentliche Bibliotheken gab. Über die Art, in welcher dieselben dem Publikum zugänglich gemacht waren, über Besuchsstunden u. dergl. erfahren wir leider nichts Näheres.

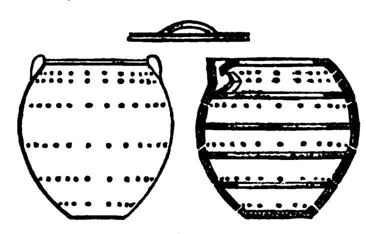
332 Bücherrollen, Tintenfafs, Feder.

Vgl. Ritschl, Die alexandrinischen Bibliotheken Breslau 1838, abgedr. Opuscula I, 1 ff.; Becker-Göll, Charikles II, 160 ff., Gallus II, 418 ff. [Bl]

Bienenzucht. Die Bienenzucht spielte in der antiken Landwirtschaft eine wichtige Rolle, wenn man auch dieselbe zur Zeit Homers noch nicht rationell betrieben zu haben scheint, da Homer nur wilde Bienenstöcke kennt (vgl. Il. II, 87). Die Bienenpflege war für die Alten von um so höherer Bedeutung, als dieselben keinen Zucker kannten und der Honig bei Bereitung von Speisen und Getränken dessen Stelle vertrat; auch die mannigfaltige Verwendung, welche das Wachs in der antiken Technik fand (vgl. ›Wachs und Wachsarbeiten‹), mufste die Bienenzucht als besonders rentabel erscheinen lassen. Besonders berühmt war bekanntlich der Honig, welchen die Bienen vom Hymettos und von Hybla auf Sicilien lieferten. Dieselbe wichtige Rolle spielte die Bienenzucht auch in der römischen Landwirtschaft; wir sind daher aus den Schriften der römischen Landwirte ziemlich genau

über die Pflege der Bienen unterrichtet. Dieselbe unterschied sich nicht wesentlich von der heutigen; namentlich die Bienenkörbe gleichen in ihrer Form ganz den heutzutage noch gebräuchlichen, wie Abb. 333, nach Monfaucon, Antiqu. expliqu. I, 204, zeigt; derselbe ist aus Flechtwerk dargestellt. Auch aus Thon oder Metall wurden Bienenbehälter gemacht, sowie aus Marienglas, um die Bienen beim Arbeiten beobachten zu können; einen metallenen stellt Abb. 334 vor, nach Daremberg, Dict. des antiqu. I, 304 fig. 360; man sieht hier am Durchschnitt des Gefäfses die verschiedenen Stockwerke *(fori)*, in welche dasselbe eingeteilt ist, und die zahlreichen Fluglöcher; auch erkennt man die Vorrichtung, welche das Herausnehmen der Waben ermöglichte. Näheres über die alte Bienenzucht gibt Magerstedt, Die Bienenzucht der Völker des Altertums, 1851, und ders. in den Bildern aus der römischen Landwirtschaft Heft VI, Sondershausen 1863. [Bl]


333 Bienenkorb.


334 Bienenkorb.

Bilderchroniken. Mit diesem Namen pflegt man (seit Otto Jahns Abhandlung Griechische Bilderchroniken, Bonn 1873) eine Anzahl in kleinem Mafsstab ausgeführter, meist sehr flacher Reliefs nach Art der berühmten Tabula Iliaca zu bezeichnen, welche allerlei Gegenstände grofsenteils mythologischen Inhalts mit erklärenden Inschriften, litterarischen Notizen u. dergl., darstellen. Die eigentümliche Beschaffenheit dieser Denkmäler läfst dieselben nicht als eigentliche Kunstwerke, bei denen auf die Form der Darstellung besonderer Wert gelegt wird, erscheinen; vielmehr scheint es bei denselben nur auf eine oberflächliche Andeutung der dargestellten Scenen anzukommen, und man nimmt daher an, dafs dieselben zu Schulzwecken gedient haben (vgl. Michaelis bei Jahn a. a. O. S. 86 f.). Doch macht Marquardt, Privatleben d. Römer S. 108, mit Recht darauf aufmerksam, dafs für öffentlichen Schulunterricht die Reliefs von viel zu kleinen Dimensionen, ebenso die Inschriften viel zu klein, auch die Darstellungen zum Teil für Schulzwecke wenig passend ausgewählt sind; derselbe will daher sie lieber als Ornamente von Tempeln oder Bibliotheken oder gewissermafsen als illustrierte Ausgaben poetischer und wissenschaftlicher Werke betrachten, welche unter Umständen auch im Privatunterricht einzelnen Schülern mit Nutzen vorgelegt und erklärt, nicht aber in Schulstuben als Vorlagen für eine gröfsere Zahl von Schülern benutzt werden konnten. [Bl]

Bildhauerkunst. Man unterscheidet die einzelnen Zweige der eigentlichen Bildnerei oder der heute schlechtweg ›Plastik‹ genannten Kunst nach dem Material, in welchem gearbeitet wird, und erhält danach vornehmlich folgende Gattungen: Bildnerei in Thon, in Wachs, in Holz, in Stein und in Erz; alle andern Stoffe, welche aufserdem zur Verwendung kommen, wie die edeln Metalle Gold und Silber, oder Elfenbein, Bernstein, Koralle u. dergl. sind nur ausnahmsweise Substrat der eigentlichen Bildnerei geworden, bis auf die in der klassischen Zeit für kostbare Tempelskulpturen beliebte Verbindung von Gold und Elfenbein. Von diesen verschiedenen Zweigen werden die erstgenannten, sowie die chryselephantine Technik in den betreffenden Artikeln behandelt werden; unter der Bildhauerkunst speziell aber verstehen wir hier nur die Bildnerei in Stein, welche die Alten ἑρμογλυφική, *statuaria* nennen. Während jedoch der *statuarius* lediglich den künstlerisch schaffenden Bildhauer zu bedeuten pflegt und der handwerkmäfsig arbeitende Steinmetz *marmorarius* heifst, umfafst der Begriff des ἑρμογλύφος beide; eine Scheidung von Kunst und Handwerk kennt ja das griechische Altertum noch weniger als das römische. Daher gehört auch der Bildhauer wegen seiner mit Gelderwerb verbundenen Handwerksthätigkeit zu den als banausisch von den Alten gering geachteten Ständen, wenn auch die hervorragendsten unter den Künstlern des Altertums unter diesem allgemeinen Vorurteil nicht litten und eine Ausnahmestellung einnahmen. Die bedeutenderen Meister beschränkten sich auch keineswegs auf die Arbeit in Stein allein, sondern arbeiteten ebenso in Erz, in Gold und Elfenbein, ja selbst in Holz.

Die Technik der alten Bildhauer war im wesentlichen mit der heutigen identisch. Hauptaufgabe war die Herstellung eines genauen Modells (πρόπλασμα) aus Thon; über das technische Verfahren hierbei s. ›Thonbildnerei‹. Nach diesem Modell wurde sodann, und zwar in den gröfseren Ateliers sicherlich nicht vom Meister selbst, sondern von seinen Gehilfen und Schülern, vermittelst des heute noch üblichen und den Alten bereits bekannten Verfahrens des ›Punktierens‹ eine getreue Kopie des Modelles hergestellt, an welcher der Meister selbst blofs noch die feinere Durcharbeitung der Details vorzunehmen brauchte. Über das Verfahren beim Punktieren selbst haben wir zwar keine Nachrichten bei den alten Schriftstellern; dafs sie aber dasselbe anwandten, lehren uns die Punktierwarzen, die an verschiedenen Statuen (z. B. an einem der

Dioskuren vom Monte Cavallo in Rom) noch stehen geblieben sind. Die Werkzeuge, deren sich die alten Bildhauer bedienten, sind, wie von modernen Künstlern durch genaue Untersuchung antiker Bildwerke konstatiert worden ist (namentlich von M. Wagner an den Ägineten), im wesentlichen ganz die gleichen, wie sie die heutigen Bildhauer gebrauchen: Meifsel von verschiedener Form, Gröfse und Feinheit, Raspeln, Feilen u. dergl. Einen Bildhauer an der Arbeit zeigt Abb. 335 nach Jahn, Bericht d. Sächs. Ges. der Wissensch. 1861 Taf. 6, 2; eine Gemme, auf der ein bärtiger Künstler an einer auf einem dreibeinigen Untersatz stehenden Büste mit Meifsel und Schlegel arbeitet. Dem fertigen Marmorbildwerke wurde in der Regel noch durch Tränkung mit Wachs und enkaustische Bemalung ein bunter Ton verliehen, und zwar wahrscheinlich in der Weise, dafs die nackten Teile ohne besondere Färbung wesentlich einen etwas wärmeren Ton, als ihn der weifse Marmor an sich hatte, erhielten (der allerdings überall durch den Einflufs der Zeit geschwunden ist), während Gewänder, Waffen, Schmuck, Haare, Lippen u. s. w. durch bunte Farben hervorgehoben wurden. Auch die Augen blieben nicht tot, wie in der modernen Plastik noch so häufig in mifsverstandener Nachahmung der Antike, sondern wurden entweder gemalt oder durch eingesetzte bunte Steine, Glasflüsse, Email u. dergl. wiedergegeben. — Das schönste und von der Bildhauerei am häufigsten verwandte Material ist der weifse Marmor, als dessen beste Qualität der von Paros, der namentlich seit dem 4. Jahrh. beliebt wurde, zu betrachten ist; vorher war der pentelische mehr in Gebrauch, und die römische Kunst der Kaiserzeit bediente sich des Marmors von Luna (dem heutigen Carrara). In geringerem Mafse sind die verschiedenen bunten Marmorarten plastisch verwertet worden, am häufigsten in der Kaiserzeit, welche eine gewisse Vorliebe für bunte Steine hatte und auch die mannigfaltigen harten Gesteine, wie Granit, Porphyr, Basalt, welche die griechische Kunst verschmähte, zu verarbeiten liebte. Geringeres Material, wie gewöhnlicher Kalkstein, Tuff, Sandstein u. s. w. wurde nur zu untergeordneten Zwecken und vornehmlich in den Provinzen künstlerisch verwendet.



335 Bildhauer.

Vgl. Blümner, Technologie der Griechen und Römer III, 1 ff. [Bl]

Bildhauerkunst.

I. Allgemeines.

Die Bildhauerkunst gibt ihrer Idee Ausdruck durch die Form. Diese Form wird nicht wie in der Malerei auf die Fläche projiziert, sondern erscheint, wie in der Natur, rund. Die einfachste Form, deren sich die Bildhauerkunst bedient, ist deshalb die von allen Seiten freistehende, von allen Seiten zu betrachtende Statue. Von den verschiedenen Punkten, von denen man die Statue betrachten kann, wird immer einer der vom Künstler bevorzugte, der Hauptstandpunkt sein. Die Vereinigung mehrerer Statuen bildet eine Gruppe. Die Gruppen sind entweder disponierte, d. h. jede Statue ist für sich allein gearbeitet und wird erst durch Nebeneinanderstellung mit anderen zu einem geistig einheitlichen Ganzen vereinigt, oder komponierte, d. h. mehrere Statuen sind nicht nur geistig, sondern auch materiell zu einem Ganzen miteinander verbunden. Beispiele der ersteren Art der Gruppe bietet die archaische und die Blütezeit der Kunst z. B. in den Giebelgruppen der Tempel. Die komponierte mehrfigurige Gruppe tritt erst später in alexandrinischer Zeit auf, wenn auch gewisse Vorstufen sich schon früher nachweisen lassen. Die erste uns bekannte komponierte Gruppe im engeren Sinne des Wortes ist die Gruppe des Laokoon mit seinen Söhnen. Zu den Vorstufen, welche nur zwei Figuren in engerer Vereinigung zeigen, sind besonders die kindertragenden und kinderpflegenden Gestalten zu rechnen, wie die Eirene mit dem Plutoskinde von Kephisodotos, der Hermes mit dem Dionysoskinde des Praxiteles, Silen mit dem Dionysoskinde u. s. w. Neben der Statue und der Gruppe findet sich die Form des Reliefs. Beim Relief ist die Form nicht rund herausgearbeitet, sondern die Figuren haften auf einem Hintergrunde, von dem sie sich mehr (Hochrelief) oder weniger hoch (Flachrelief) abheben. Das Relief bewahrt fast durchgängig eine ideale Oberfläche, d. h. die Modellierung der Figuren wird nicht sowohl durch erhöhten Auftrag auf eine glatte Unterfläche hergestellt, als vielmehr durch Einarbeiten in diese Unterfläche und Vertiefen derselben. So bildet dann die Oberfläche, ideal genommen, eine glatte Fläche, während die Unterfläche je nach Bedürfnis bald mehr, bald weniger zurücktritt. Die Gruppierung eignete sich das Relief, ebenso wie die Malerei, schon frühzeitig an. Die Wirkung der durch die Modellierung hergestellten Form wurde durch Bemalung gehoben (s. ›Polychromie‹). Die Bemalung wurde in griechischer

Zeit manchmal, in römischer Zeit vielfach durch verschiedenfarbiges Material ersetzt.

Die Form findet ihren Ausdruck durch die Technik. Die Technik ist abhängig vom Material. Das Material ist entweder ein weiches oder hartes. Zu dem weichen rechnen besonders Thon und die erweich- oder dehnbaren Metalle (Plastik), zu den harten Holz und Marmor (Skulptur). Das Modell wurde in Thon hergestellt, als solches durch Brennen zum dauernden Kunstwerk fixiert oder durch Gips für Übertragung in andre Materialien konserviert. Bei der Herstellung des Werkes in Metall bediente man sich als Material des Goldes, des Silbers oder hauptsächlich der Bronze. Das Metall wurde entweder in einzelnen Stücken getrieben und durch Lötung zusammengesetzt oder gegossen. Der Gufs ist entweder ein voller oder ein hohler. Für den Hohlgufs wurde das Werk auf einem feuerfesten Kern mit Wachs modelliert, das Ganze mit einem feuerfesten Mantel umgeben. Das durch Röhren zugeführte Erz füllte die durch das ausgeschmolzene Wachs entstandene Höhlung zwischen Kern und Mantel. Die Alten kannten auch schon den in neuerer Zeit gewöhnlich angewendeten komplizierten Stückgufs, wenigstens bei Herstellung von Kolossen (Philo mir. 4). Berühmt waren unter den Erzmischungen besonders die von Delos, Aigina und Korinth (Plin. XXXIV, 6 ss.). Letzteres hatte je nach der Mischung verschiedene Färbungen. Über die Mischungen im einzelnen sind wir nicht näher unterrichtet. Unter den harten Materialien nimmt neben dem Holze, hauptsächlich in alter Zeit angewendet, der Marmor die Hauptstelle ein. Der Marmor wurde mit Meifsel, Bohrer, Feile, Raspel, ferner durch Abreiben mit Schmirgel u. s. w. behandelt. Besonders verwendete man den weifsen Marmor, namentlich den parischen: λίθος Πάριος, λυχνίτης (grobkörnig, mit einem Stich ins Warmgelbliche, marmo greco; feinkörnig, weifser, marmo grechetto) und den pentelischen (weifsgelb mit mattgrünlichen Streifen). In römischer Zeit kommt dazu der feinkörnige, weifse, mehr gipsähnliche carrarische Marmor (marmor Lunense). Bunte Marmorarten finden sich in griechischer Zeit selten; hier und da der grau-blaue hymettische; in römischer Zeit öfter: der rote rosso, schwarze nero, gelbe giallo. Häufig bediente man sich auch geringerer, am Orte der Herstellung gebrochener Marmorarten, selbst ganz niederer poröser Kalksteinarten (πῶρος), welche dann freilich mit Stucco überzogen wurden und hierdurch erst ihre Vollendung erhielten. Kombinationen von besserem und schlechterem Marmor, von Holz und Marmor, sowie Poros und Marmor begegnen wir häufig. Schliefslich wurde die Skulptur auch geübt am harten Metall mit scharfen Instrumenten (s. ›Torentik‹) und an Edelsteinen (s. ›Steinschneidekunst‹). Elfenbein wurde für die Goldelfenbeinbilder vermittelst Erwärmen, Biegen, Feilen, Schaben verwertet; die Elfenbeinschnitzerei gehört erst der römischen Zeit an.

II. Historischer Überblick.

[Die archaische Bildhauerkunst bis auf Phidias wird in einem besonderen Artikel im Zusammenhang behandelt werden. Alle im jetzigen Artikel gesperrt gedruckten und mit Anführungszeichen versehenen Künstler und Kunstwerke werden in Spezialartikeln behandelt.] In ihren Anfängen ist die griechische Bildhauerkunst eine rein dekorative, mit dem Handwerke auf das Engste verbunden. Waffen und Geräte werden mit reichem Bildwerk geschmückt (Schild des Achill bei Homer. Kasten des Kypselos. Thron des Amyklaiischen Apollon). Erst gegen Olymp. 40 tritt die monumentale, eigentlich statuarische Kunst auf, deren Anfänge sich an den mythischen Namen des Daidalos knüpfen. Die Periode des Aufsteigens (Olymp. 40—80) der Bildhauerkunst (archaische Bildhauerkunst) zerfällt in zwei Zeitabschnitte: 1. die Zeit der Erfindungen (Olymp. 40—60), in der man besonders die Technik durch neue Erfindungen bereicherte und vervollkommnete; 2. die Zeit der strengen Schulung und des Strebens nach freier Entwickelung (Olymp. 60—80).

Auf dem Übergange der archaischen zur freien Kunst stehen die drei Künstler: ›Kalamis‹, ›Pythagoras‹ und ›Myron‹. Die Blütezeit umfafst die Zeit von den Perserkriegen bis etwa Alexander d. Gr. (Olymp. 80—120). Die erste Hälfte dieser Periode (Olymp. 80—100) können wir als die Zeit des hohen Stils, die von Olymp. 100—120 als die des schönen Stils bezeichnen. In beiden Zeitabschnitten treten die attische und die argivisch-sikyonische Schule am bedeutsamsten hervor. Im ersten Zeitabschnitt steht an der Spitze der attischen Schule ›Pheidias‹ mit seinen geistig tief bedeutenden, formal und technisch vollendeten Bildwerken. Neben ihm eine grofse Zahl von Schülern, wie ›Agorakritos‹, ›Kolotes‹, ›Theokosmos‹, ›Thrasymedes‹. Selbständiger erscheinen die Künstler ›Kallimachos‹ und ›Demetrios‹. Daneben arbeiten auch Künstler in der Richtung des Myron: sein Sohn ›Lykios‹, ferner ›Kresilas‹, ›Styppax‹ und ›Strongylion‹. In dieser Zeit wurden aufser einer Fülle selbständiger Bildhauerwerke eine Menge für die Ausschmückung von Bauwerken bestimmte geschaffen: das sog. ›Theseion‹, der ›Parthenon‹, der Tempel der Athena ›Nike‹, das ›Erechtheion‹ zu Athen erhielten ihren Skulpturenschmuck. Auch für die Peloponnes arbeiteten die attischen Künstler: Pheidias fertigte für ›Olympia‹ das Bild des Zeus. An letzterem Orte waren auch andere fremde, wahr-

scheinlich nordgriechische Künstler, ›Paionios‹ und ›Alkamenes‹, thätig. Die Skulpturen von ›Phigalia‹ zeigen ebenfalls attischen Einfluſs. — In der Peloponnes tritt ›Polykleitos‹ mit seiner nicht auf das Geistige, sondern auf das rein formal Schöne gerichteten Kunst in den Vordergrund. Eine zahlreiche Schule setzt seine Bestrebungen fort: nicht weniger als 18 Schüler werden genannt; ›Naukydes‹, ›Polykleitos d. j.‹, ›Daidalos‹ und wahrscheinlich auch ›Phradmon‹ schlieſsen sich seiner Richtung an. Einen besonderen Weg geht der Messenier ›Damophon‹. In Theben blühen ›Hypatodoros‹ und ›Aristogeiton‹. Die drei ebengenannten Künstler bilden aber schon den Übergang zum zweiten Zeitabschnitt der Blütezeit, ebenso wie der Athener ›Kephisodotos‹, der Vater des Praxiteles. In der zweiten Hälfte der Blütezeit stehen in der attischen Schule an der Spitze der Parier ›Skopas‹, der Meister des dramatischen oder ethischen Pathos, und der Athener ›Praxiteles‹, der Meister des psychischen Pathos und der vollendeten sinnlich-schönen Form. Als Genossen des Skopas finden wir mit ihm beim ›Mausoleum‹ beschäftigt ›Bryaxis‹, ›Timotheos‹ und ›Leochares‹. Dieser Zeit gehört auch der Bau und die Ausschmückung des ›Nereidenmonumentes‹ zu Xanthos an. Als Schüler und Söhne des Praxiteles kennen wir ›Kephisodotos d. j.‹ und ›Timarchos‹. Selbständiger sind ›Silanion‹ und ›Euphranor‹. An der Spitze der peloponnesischen Schule steht ›Lysippos‹, der die Richtung des Polykleitos festhielt, derselben höhere Eleganz verlieh und dieselbe durch Einführung neuer Proportionen teilweise auch umbildete. Seiner Schule gehören an sein Bruder ›Lysistratos‹, seine Söhne ›Boëdas‹ und ›Euthykrates‹, ferner ›Eutychides‹ und ›Chares‹.

Die Periode der Verfallzeit beginnt mit der Zeit der Diadochen. Bis zur Zeit der Zerstörung Korinths können wir noch eine gewisse Nachblüte konstatieren, welche auch ihre eigenen Blüten noch trieb. In den Vordergrund treten die Kunstschulen von ›Pergamon‹ und Rhodos (›Agesandros‹, Athenodoros und Polydoros), sowie die von Tralles (›Apollonios‹ und Tauriskos). Historische und mythologische Darstellungen mit entschiedener Neigung zum Realismus und zum rein physischen Pathos wurden von diesen Schulen gepflegt. Daneben läuft die Genrebildnerei im engeren Sinne des Wortes (›Boëthos‹). Diesem Zeitraum verdanken eine Reihe der berühmtesten Werke ihre Entstehung: ›Apollon‹ von Belvedere, Aphrodite von Melos (s. ›Alexandros‹), Barberinischer ›Satyr‹, ›Nike‹ von Samothrake.

Nach der 156. Olymp. beginnt die Zeit der sog. attischen Renaissance, welche nach der Nachblüte der alexandrinischen Zeit dem gänzlichen Verfall der griechischen Kunst noch zwei Jahrhunderte lang Einhalt that. Zwar zeichnet sich dieselbe nicht durch freie geniale Neuschöpfungen aus, doch sind ihre in Anlehnung an ältere Meister geschaffenen Werke immer noch achtenswerte Leistungen. In Griechenland selbst finden wir um diese Zeit die Familie des Eucheir und ›Eubulides‹ thätig, in Rom ›Polykles‹, Timokles, Timarchides und Dionysios. Am Ende der Republik und im Anfang der Kaiserzeit vertreten die attische Renaissance ›Apollonios‹, ›Kleomenes‹, ›Glykon‹, ›Antiochos‹, ›Salpion‹ und ›Sosibios‹. Einen eigenen, die alexandrinische Kunst Kleinasiens fortsetzenden Weg ging der Ephesier ›Agasias‹. ›Archelaos‹, ferner ›Aristeas‹ und Papias sind ebenfalls in Rom arbeitende Kleinasiaten. ›Pasiteles‹ mit seiner Schule repräsentiert eine eigentümliche Richtung, ebenso wie ›Arkesilaos‹.

Neben dieser griechischen Richtung in Rom hatte sich auf Grundlage der nationalen italischen Kunstweise, wie sie uns namentlich in der etruskischen Bildhauerkunst entgegentritt (vgl. ›Etrurien‹), eine spezifisch römische Bildhauerkunst herausgebildet. Ihr Hauptverdienst beruht in der individuellen, charakteristischen Darstellung der Porträts, der scharfen, treffenden Wiedergabe fremder barbarischer Typen und der lebendigen, naturwahren Schilderung historischer Vorgänge. Vgl. die gegebenen Porträts von Römern, ferner die Art. ›Barbarenbildungen‹, ›Ehrensäulen‹, ›Triumphbogen‹. Idealer sich mehr dem Griechischen anschlieſsend, erscheinen die Reliefs der ›Sarkophage‹. Nach einer kurzen griechischen Reaktion unter Hadrian (vgl. ›Antinoos‹) erstarkte das römische Element nicht wieder zu gleicher Kraft und ging allmählich seinem Untergange entgegen.

Litteratur: Brunn, Gesch. der griech. Künstler, 2 Bde.; Friederichs, Bausteine zur Gesch. d. griech.-röm. Plastik I; Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik, 2 Bde. 3. Aufl.; Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, 2. Aufl., Bd. II bearb. von Friederichs; Bursian, Griech. Kunst in der Allgem. Encyklopädie I. Sect. Bd. LXXXII; Overbeck, Die ant. Schriftquellen zur Gesch. d. bild. Künste bei den Griechen. [J]

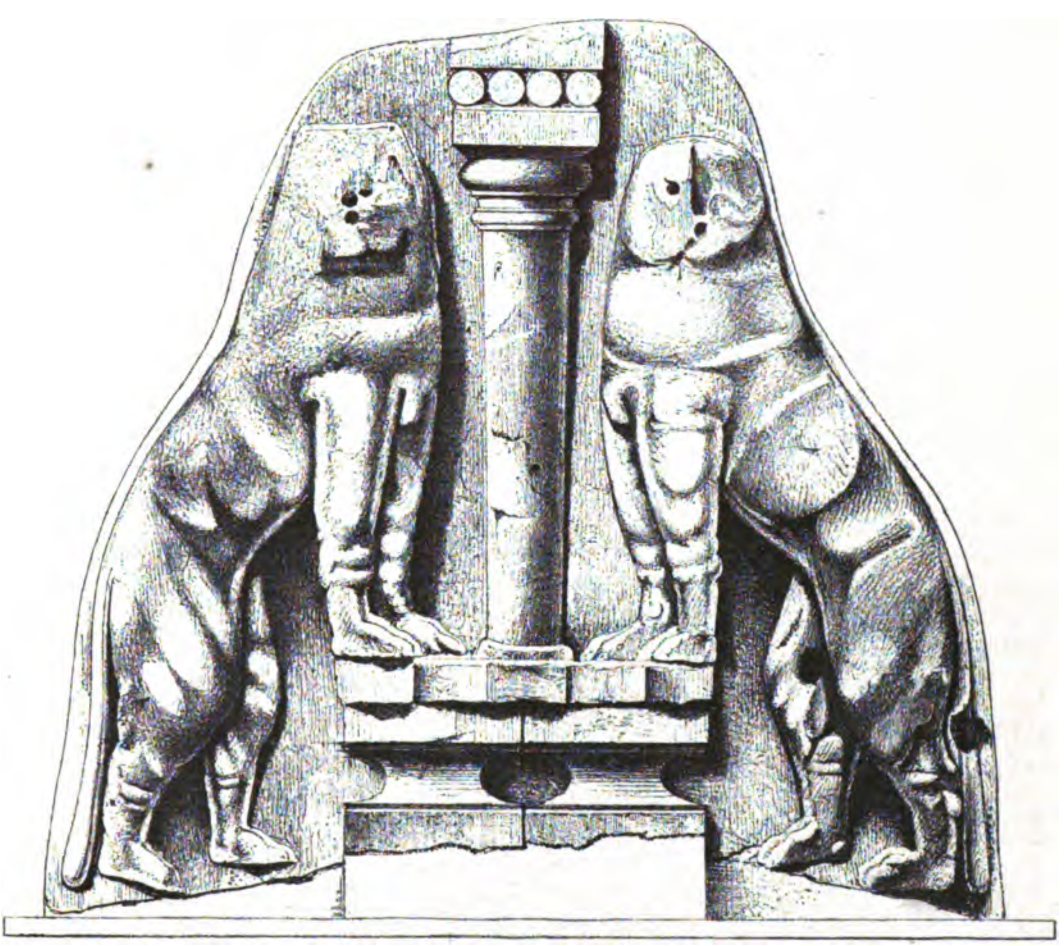
Bildhauerkunst, archaische.

I. Die Anfänge bis Olymp. 40.

Die ältesten Werke bildhauerischer Thätigkeit auf griechischem Boden bilden eine Reihe von steinernen Grabreliefs und in Goldblech getriebenen Gesichtsmasken, welche Schliemann bei seinen Ausgrabungen in Mykenai ans Tageslicht gefördert hat (vgl. ›Mykenai‹). Dieselben stehen auf einer denkbar tiefsten Kunststufe, so daſs von einem Stil bei ihnen nicht die Rede sein kann. Sie sind

wahrscheinlich von den Ureinwohnern des Landes gefertigt und bieten für die kunsthistorische Betrachtung kein weiteres Interesse.

Das älteste wirkliche Kunstwerk in Griechenland ist das Löwenthor von Mykenai (Abb. 336, nach Arch. Ztg. 1865 Taf. 193). Oberhalb des Thores ist zur Entlastung des Deckbalkens durch Vorkragen der folgenden Steinschichten ein Dreieck ausgespart worden, welches eine Reliefplatte aus Kalkstein schliefst. Dargestellt sind, komponiert als Wappentiere, zwei aufgerichtete Löwen zu beiden Seiten einer Säule, auf deren Unterbau sie die Vordertatzen setzen. Die Säule, offenbar das Symbol der Burg, nimmt nach oben zu und trägt ein an den Holzbau erinnerndes Gebälk, welches ursprünglich zum Abschlufs des Dreiecks noch von irgend einem Gegenstande gekrönt wurde. Die besonders angesetzten, jetzt fehlenden Köpfe der Löwen waren nach vorn gewendet und wirkten als Apotropaia. Der Stil des Ganzen ist ein durchaus ungriechischer, er erinnert lebhaft an asiatische Werke. Dieser Umstand erklärt sich daraus, dafs die Künstler aus Lykien eingewanderte Kyklopen waren (Paus. 2, 16, 5). Ist diese Angabe zwar nur eine mythische, so liegt ihr doch irgend eine historische Wahrheit zu Grunde. Neben diesen dämonischen Steinarbeitern erscheinen als mythische Metallarbeiter die Daktylen am phrygischen Ida und die Telchinen auf Rhodos, Kreta und Kypros.



336 Löwenthor von Mykenai.

Die ersten griechischen Werke werden uns bei Homer (vgl. Brunn, Die Kunst bei Homer, München 1868) geschildert, Werke, wie sie zu seiner Zeit geschaffen wurden. Die Götterbilder treten in den Hintergrund, waren also offenbar noch nicht Gegenstände der künstlerischen Thätigkeit. Alle übrigen Werke tragen einen rein dekorativen Charakter, welcher der griechischen Bildhauerkunst lange Zeit eigentümlich bleibt. Die goldenen Mägde des Hephaistos (Il. 18, 417 ff.), die Hunde als Thürhüter im Palaste des Alkinoos (Od. 7, 91), die Jünglinge als Fackelträger daselbst (ebdas. 100) sind rein dekorative Rundwerke. Häufiger aber noch finden wir

die Bildhauerkunst thätig in der Ausschmückung von Waffen, Geräten u. s. w. in Metall mit Reliefs: Agamemnons Rüstung (Il. 11, 19 ff.), Herakles' Wehrgehenk (Od. 11, 609 f.), Helm der Athena (Il. 5, 743 f.), Nestors Becher (Il. 11, 632 f.), Odysseus' Spange (Od. 19, 226 ff.). Am ausführlichsten wird der Schild des Achilleus: Il. 18, 468 ff. geschildert. Der Schild bestand aus fünf Lagen. In der Mitte war der Himmel mit Sonne, Mond und den Gestirnen dargestellt. Die zweite, über die Mitte vorspringende Lage bildete eine ringsumlaufende Zone mit der Darstellung einer friedlichen und einer bekriegten Stadt, die dritte Zone zeigte die Jahreszeiten, die vierte Chortänze und die fünfte den Alles umschliefsenden Okeanos. Wir haben also eine Darstellung des gesamten menschlichen Lebens unter den verschiedensten Verhältnissen poetisch durchgeführt und in klar komponierter Gliederung zu Anschauung gebracht. In der materiellen Ausführung mochte sich der Schild an asiatische, besonders assyrische Vorbilder anschliefsen, da aus zahlreichen Andeutungen Homers eine rege Wechselbeziehung mit Asien hervorgeht. Aber nur die materielle Ausführung ist entlehnt, nicht der Gedanke und seine Durchführung. Der ganze Schild erscheint den Chroniken assyrischer Reliefdarstellungen gegenüber wie ein Gedicht.

Eine künstlerische Weiterbildung dieses Werkes ist der Schild des Herakles bei Hesiod. Die Darstellung ist eine reichere, indem sich zwischen die fünf Hauptstreifen je ein schmalerer schiebt. In der Mitte das Gesicht des Phobos, mit Schlangen umgeben. Der folgende schmale Streifen zeigt Löwen und Eber im Kampf, der zweite, breitere Streifen Kampf (Kentauren und Lapithen) und Frieden (Apollon mit dem Musenchor), der zweite schmale einen Hafen mit Fischen, einen Fischer und den von den Gorgonen verfolgten Perseus, der dritte breite wieder Kampf und Frieden in einer bekriegten und friedlichen Stadt, der dritte schmale ein Wagenrennen, der vierte breite die Jahreszeiten, der letzte schmale schliefslich den Okeanos. Während die breiten Streifen immer mehrere Scenen zeigen, haben die schmalen eine rundumlaufende zusammenhängende Darstellung. Der geistige Zusammenhang mit dem Schilde des Achill ist unverkennbar, nur ist zu bemerken, dafs, während dort nur Darstellungen des täglichen Lebens wiedergegeben sind, hier daneben auch das mythologische Gebiet betreten wird.

Diese dekorative Bildhauerkunst finden wir weiter geführt besonders noch an zwei Werken, dem Kasten des Kypselos und dem Throne des Amyklaiischen Apollon. Der Kasten des Kypselos (Paus. V, 17 ff.) mag zwischen Olymp. 30—40 entstanden sein. Es war eine längliche Lade von Zedernholz mit Reliefs, die teils aus dem Holze selbst geschnitten, teils von Gold und Elfenbein gefertigt und aufgenietet waren. Die Reliefs bedeckten die Vorderseite in fünf horizontalen Streifen, der Inhalt ist der denkbar reichste, aber geistig und räumlich wohlgeordnet und in strenger Entsprechung (Parallelismus) komponiert. Mythologische Darstellungen herrschen vor. Der Thron des Apollon zu Amyklai bei Sparta (Paus. III, 18 u. 19), ein Werk des Bathykles aus Magnesia, entstand etwa um Olymp. 50, gehört also eigentlich schon in die nächste Periode. Derselbe umschlofs ein altes, aufrecht auf einer Basis stehendes Kultbild, welches 45 Fufs hoch hermenartig gebildet war, auf dem Haupte den Helm, in den Händen Pfeil und Bogen. Der Thron war innen und aufsen reich mit mythologischen Darstellungen geschmückt, ebenso wie die Basis des Götterbildes. Zu den Reliefs, die wir uns ähnlich, wenn auch entwickelter vorzustellen haben wie am Kypseloskasten, kommen runde Figuren an den Füfsen und auf der Lehne. Die ebenfalls wieder in strenger räumlicher Entsprechung komponierten Scenen stehen in geistiger Beziehung zum Gotte, dessen Bild der Thron umschliefst.

II. Die Zeit des Aufsteigens

der Kunst: Olymp. 40—80. Dieselbe zerfällt in zwei Perioden: die Periode der Erfindungen, Olymp. 40—60, und die der Schulung und des Strebens nach freier Entwickelung, Olymp. 60—80.

Erste Periode der Erfindungen, Olymp. 40—60. Die Anfänge der statuarischen oder, wie wir im Gegensatz zur dekorativen sagen wollen, der monumentalen Bildhauerkunst knüpfen sich an den mythischen Namen des Daidalos, des kunstreichen Mannes, des Künstlers. (Vgl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I, 14 ff.) Bei Homer erscheint er noch nicht als Bildhauer. Erst später werden ihm eine Reihe von Werken und Neuerungen auf dem Gebiete der Bildhauerkunst zugeschrieben. Die Hauptorte seiner bildhauerischen Thätigkeit sind Athen und das eigentliche Griechenland, seiner architektonischen Kreta, Sicilien und Sardinien. Aufser einer Reihe von architektonischen Werken sind uns eine Anzahl von Götterbildern und solchen des Herakles von seiner Hand bekannt. Als Material seiner Statuen finden wir Holz, und die Erfindung der Werkzeuge zur Behandlung desselben werden ihm beigelegt. Die Lebendigkeit seiner Werke wird vorzüglich gerühmt. Er löste die früher eng geschlossenen Arme und Beine, gab den Figuren ein Aktionsschema und öffnete die früher geschlossenen Augen. Dieses lebendige Aktionsschema allein schon verbietet an eine von mancher Seite behauptete Beeinflussung der griechischen Bildhauerkunst durch die ägyptische zu denken, weil die ägyptische Bildhauerkunst derart bewegte Statuen überhaupt nicht kennt, ganz abgesehen davon, dafs das Bildungs-

prinzip der ägyptischen und griechischen Kunst ein grundverschiedenes ist (vgl. Brunn im Rhein. Mus. X, 113 ff.). Daidalos erscheint in der Sage somit als der Stammvater der griechischen Kunst im allgemeinen und der Bildhauerkunst im besonderen, und zwar nimmt ihn hier wieder Athen als Ahnherrn in Anspruch, so dafs »Daidaliden« gleichbedeutend ist mit »attischen Bildnern«.

Schon auf sichererem Boden bewegen wir uns bei Butades von Sikyon, der zu Korinth die Thonplastik erfunden haben soll. Plinius (XXXV, 151) berichtet, seine Tochter habe beim Schein einer Lampe den Schattenrifs des abreisenden Geliebten auf die Wand gezeichnet, und er habe denselben mit Thon ausgefüllt und im Ofen gebrannt, auf diese Weise also das erste Relief hergestellt. Ferner wird ihm die Anwendung roter Thonerde, die Schmückung der Stirn- und Firstziegel mit Flach- und Hochreliefs und die Erfindung des Abformens zugeschrieben. Der Zeit nach fällt der Künstler vor die 30. Olymp.

Neben der Holz- und Thonbildhauerkunst entwickelte sich die Marmorskulptur. Hier tritt uns bedeutsam die Schule von Chios entgegen, welche bis in den Anfang der 30er Olymp. hinaufreicht: Melas, Mikkiades, Archermos, Bupalos und Athenis werden uns genannt (Plin. XXXVI, 11 ff.). Die beiden letzteren blühen zwischen Olymp. 50 und 60. Die uns namentlich überlieferten Werke derselben stellen ausschliefslich weibliche Gottheiten dar.

Auf dem Gebiete der Bildhauerkunst in Metall erfindet Glaukos von Chios um Olymp. 45 die Lötung des Eisens (Herod. I, 25), Rhoikos und Theodoros von Samos (Olymp. 50—60), berühmt auch als Architekten, den Erzgufs und zwar wahrscheinlich den Hohlgufs (Paus. VIII, 14, 8 u. s.). Von Rhoikos erwähnt Pausanias (X, 38, 6) eine Erzfigur der Nyx. Von Theodoros kennt derselbe Autor (a. a. O.) kein Werk in Erz. Er erscheint meist als Verfertiger kunstreich gezierter Geräte und Gefäfse. Der Ring des Polykrates war nach Herodot (III, 41) sein Werk.

Gleichzeitig blühen Dipoinos und Skyllis, Daidaliden von der Insel Kreta, welche vornehmlich in der Peloponnes arbeiten. Ihr Material ist Holz, Marmor (Plin. XXXVI, 14) und Erz. Für Sikyon fertigten sie eine Gruppe des Apollon, der Artemis, des Herakles und der Athena, wahrscheinlich die bekannte Scene des Dreifufsraubes durch Herakles darstellend (Plin. XXXVI, 9). In Kleonai sah Pausanias (II, 15, 1) ein Bild der Athena von ihnen. Die Dioskuren mit ihren Söhnen und deren Müttern von gewöhnlichem und Ebenholz und Elfenbein standen zu Argos (Paus. I, 22, 5), ein Xoanon der Artemis Munychia in Sikyon (Clem. Alex. protr. p. 14 Sylb.).

Eine Anzahl von Schülern aus Sparta schliefsen sich diesen Künstlern an: Theokles, Dorykleides und Dontas. Sie erheben die Holzbildhauerkunst zu einer neuen Blüte, indem sie Zedernholz und Elfenbein mit Gold verbinden, also die ersten Goldelfenbeinbildner sind. Für Olympia fertigten sie eine Reihe umfangreicher Weihgeschenke: Paus. VI, 19, 8 u. 12; V, 17, 1.

Ein andrer Schüler des Dipoinos und Skyllis, Klearchos von Rhegion in Unteritalien, arbeitet in Sparta und zwar in getriebenem und zusammengenietetem, nicht gelötetem Erz ein Zeusbild (Paus. III, 17, 6). Weiter werden als Schüler genannt Tektaios und Angelion unbekannten Vaterlandes, welche den Apollon mit der Chariten auf der Hand für Delos fertigten (Paus. IX, 35, 3). Als Daidalide erscheint noch Cheirisophos von Kreta, der für Tegea einen vergoldeten Apollon aus Holz bildete (Paus. VIII, 53, 7). Schliefslich haben wir in dieser Periode noch des Aigineten Smilis zu erwähnen, eines Daidaliden, welcher das Holzbild der Hera in Samos fertigte (Paus. VII, 4, 4). Dieser Periode gehört auch der schon am Ende der Behandlung der dekorativen Kunst genannte Bathykles von Magnesia an.

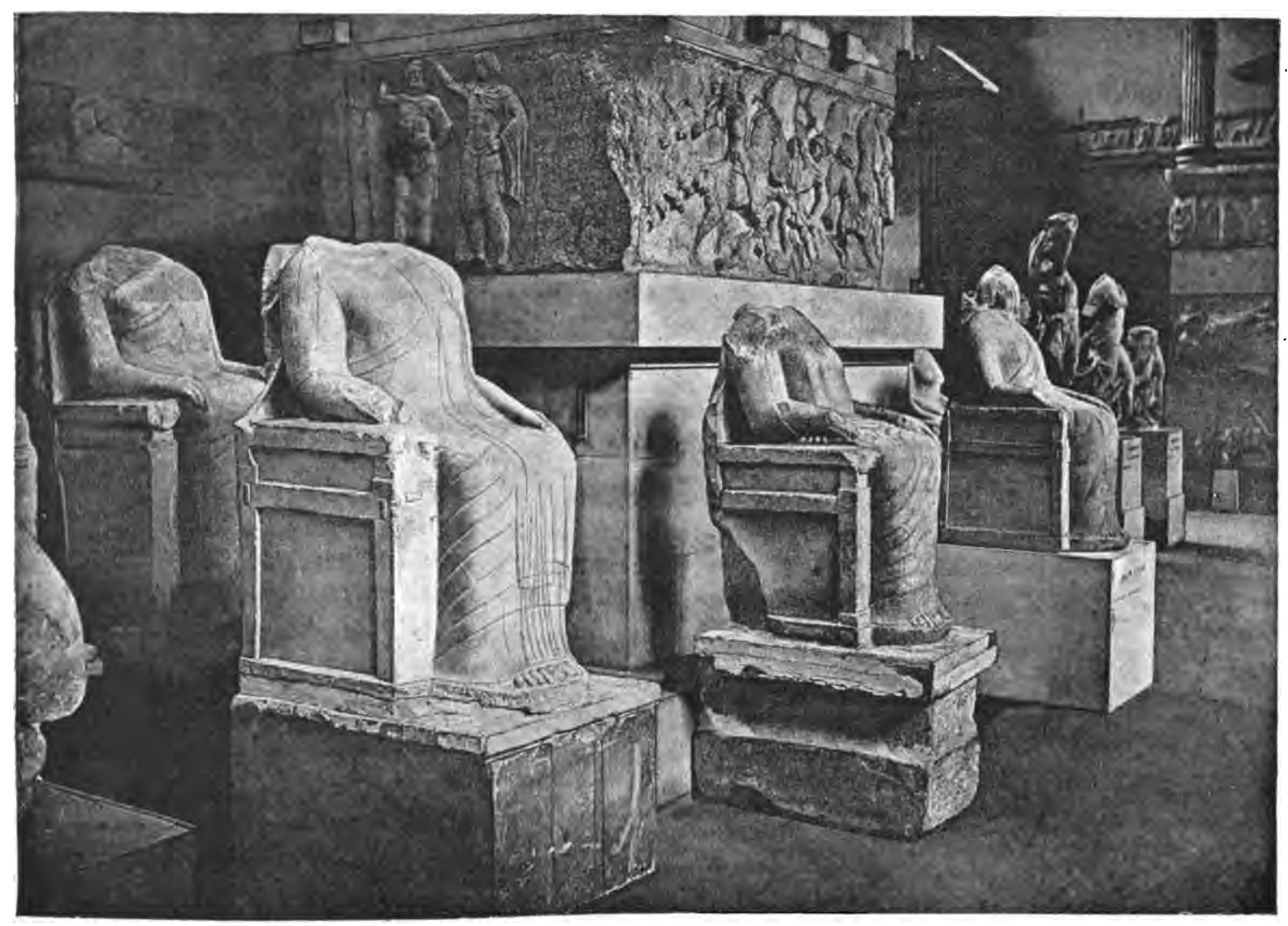
Was die in dieser Periode dargestellten Gegenstände anlangt, so begegnen wir hauptsächlich Götterbildern (dazu Herakles und die Dioskuren) in Einzelfiguren wie in Gruppen, besonders bei Dipoinos und Skyllis und ihren spartanischen Schülern, daneben aber auch Porträtstatuen (Porträt der Hipponax von Bupalos und Athenis; Selbstporträt des Cheirisophos). Die Heroenmythologie ist auch in dieser Periode noch auf das Relief beschränkt (Amyklaiischer Thron). Ob Bupalos und Athenis in Wahrheit schon Giebelgruppen gebildet haben, wie man aus Plinius entnommen, der berichtet, Werke beider Künstler seien zu Rom »*in fastigio*« gestanden, mag unentschieden bleiben; die Figuren können ebenso gut »auf dem Giebel« als Akroterien gestanden haben. Der religiöse Grundzug, der sich schon in der Wahl der Gegenstände in dieser Kunstperiode auf das Klarste dokumentiert, behält auch noch im folgenden Zeitabschnitt die Oberhand.

Monumente.

Beginnen wir mit der Betrachtung der Werke auf kleinasiatischem Boden. Unter den statuarischen Werken begegnen wir am Ende dieser Periode (gegen Olymp. 60) den Marmorstatuen an der heiligen Strafse vom Hafen Panormos zum Heiligtum des didymaiischen Apollon bei Milet (Abb. 337, nach Photographie), jetzt im britischen Museum befindlich. Es sind ihrer zehn erhalten, überlebensgrofse sitzende Männer- und Frauengestalten. Die eine trägt die Inschrift: Χάρης εἰμὶ ὁ Κλήσιος Τειχιούσης ἀρχός· ἄγαλμα τοῦ Ἀπόλλωνος, woraus hervorgeht, dafs wir es mit menschlichen Gestalten zu thun

haben. Eine der Statuen trägt die Künstlerinschrift Eudemos, die Basis einer andern verloren gegangenen Terpsikles. Die Stellung der Figuren ist eine ruhige, einfache, aber weit entfernt von ägyptischer Starrheit, überall ist trotz des sich immer wiederholenden Grundmotivs das Streben nach Abwechselung unverkennbar. Die Formengebung ist eine weiche, rundliche, ja fast üppige, so dafs wir hierin gewifs asiatische Einflüsse erkennen dürfen. Hochinteressant erscheinen neben diesen Statuen die durch Wood aufgedeckten Skulpturfragmente vom ältesten Bau des Artemistempels zu Ephesos, von denen die eine Reihe offenbar den Reliefschmuck der untersten Säulentrommeln bildete, eine Anordnung, welche bei dem spätern Wiederaufbau des Tempels nach dem herostratischen Brande beibehalten wurde. Sie stehen den milesischen Statuen sehr nahe, mit denen sie auch ungefähr gleichzeitig sind, da Kroisos (bis Olymp. 58, 2) eben diese Säulen schenkte. Eine weitere Reihe von Reliefs ist uns vom Tempel zu Assos in Troas erhalten (Abb. 338 und 339, nach Clarac Musée pl. 116 A und B), jetzt im Louvre. Dieselben, in Trachyt gehauen, schmückten die Architravbalken und die Metopen des Tempels. Die Zeit desselben läfst sich nicht mit voller Sicherheit fixieren, sicher aber sind die Skulpturen nicht so alt, wie man auf den ersten Anblick hin meinen möchte, wahrscheinlich entstanden sie in den fünfziger Olympiaden. Die eigentümliche Schmückung des Architravs mit Bildwerk bekundet eine Beeinflussung von Mittelasien her, wo die Auszierung der Strukturteile eines Baues durch aufgenietete, getriebene Metallzierrate nichts seltenes war. Unsere Reliefs machen auch durchaus den Eindruck einer in Marmor übertragenen Metallarbeit. Aus dem harten Stein, der hier in Assos das Material bildet, ist nur die Anlage der Figuren herausgearbeitet, der Stuccoüberzug und die Malerei vollendeten das Ganze. Dargestellt ist neben Tierkämpfen, ruhigen Tierfiguren, einem Gastmahl und dahineilenden Kentauren eine mythologische Scene: der Ringkampf des Herakles mit Nereus. Alles ist voll Lebendigkeit und das Aktionsschema voller Kraft und durchaus ungezwungen. Man wird unwillkürlich an die Darstellungen der Alabasterreliefs der assyrischen Paläste erinnert. Interessant ist es zu sehen, wie der Künstler das Prinzip des Isokephalismos, das Prinzip, wonach die Köpfe aller Figuren, mögen sie stehen oder sitzen oder liegen, in einer Höhe erscheinen, beobachtet hat. Dieses in der griechischen Kunst fast durchgängig bewahrte Prinzip macht hier in seiner Durchführung einen beinahe komischen Eindruck, man vergleiche z. B. das Verhältnis des Herakles und Nereus zu den erschreckt davoneilenden Nereiden. Ein im Gesamtcharakter verwandtes Marmorrelief von Samothrake, jetzt im Louvre (Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I, 11, 39) zeigt Agamemnon begleitet von Talthybios und Epeios, wahrscheinlich in einer Ratsversammlung vor Troja. Auch hier tritt der Charakter einer in Marmor übertragenen Metallarbeit deutlich hervor.

Im eigentlichen Griechenland ist die Bildhauerkunst hauptsächlich vertreten durch eine Reihe nackter männlicher Gestalten, die man gewöhnlich als Apollon zu bezeichnen pflegt. Manchmal dürfte diese Bezeichnung die zutreffende sein, obgleich wir es gewifs sehr häufig nur mit menschlichen Jünglingen zu thun haben. Die Hauptvertreter dieses Typus sind die Marmorstatuen von Orchomenos Thera und Tenea (Abb. 340, nach Mon. d. Inst. IV, 44). Letztere Statue, jetzt in der Glyptothek zu München befindlich, repräsentiert uns den Stand der griechischen Bildhauerkunst auf heimatlichem Boden um die Mitte des 6. Jahrh. v. Chr. Die Gestalt steht fest da mit platt aufgesetzten Füfsen, den linken vorgesetzt, die Arme am Oberschenkel anliegend, wenn auch in der Hüftengegend gelöst, der Kopf mit lang herabfallendem, gewelltem Haar blickt mit einem leisen Lächeln geradeaus. Der Körper zeugt von einer bis zu einem gewissen Grade gehenden korrekten Naturnachahmung, welche auch schon in den genannten Vorgängern unseres Apollon, in den Statuen von Orchomenos und Thera, unverkennbar angestrebt ist, hier aber doch schon in einzelnen Partien, besonders den Beinen, von wirklichem Verständnis Rechnung legt. In diesen Statuen hat man gegenüber den lebendig bewegten Figuren des Daidalos einen Rückschritt finden wollen und zwar unter Beeinflussung von seiten Ägyptens. Dieser Einflufs ist aber angesichts der Statuen, besonders im Hinblick auf die uns aus ihnen entgegentretende Individualität durchaus zu leugnen. Die eigentümliche, scheinbare Regungslosigkeit erklärt sich aus zwei Gründen. Der erste ist ein rein materieller. In Holz, dem Materiale des Daidalos, war die Darstellung einer lebhaften Aktion durch Ansetzen von Armen und Beinen ein Leichtes; nicht so in Marmor, darum dort Bewegung, hier Ruhe. Zweitens befanden sich die Künstler in weiser Erkenntnis, ruhige, nicht bewegte Gestalten darzustellen, indem die Darstellung der ruhigen Gestalt für die Schulung, Vervollkommnung und Festigung des Könnens viel mehr fördert als die der bewegten, dabei freilich aber wieder mehr Selbstverleugnung verlangt. Neben diesen statuarischen Werken finden wir auch eine Reihe von Reliefs. Zu den ältesten zählt die Marmorbasis einer Stele aus Sparta (Abb. 341 und 342, nach Ann. d. Inst. 1861 tav. C). Die Schlangen auf den Schmalseiten deuten auf sepulkrale Bestimmung. Die Erklärung der beiden Hauptdarstellungen ist nicht gesichert; nach der gewöhnlichen Annahme ist das Wiedersehen von Orestes und Elektra, sowie Orestes'

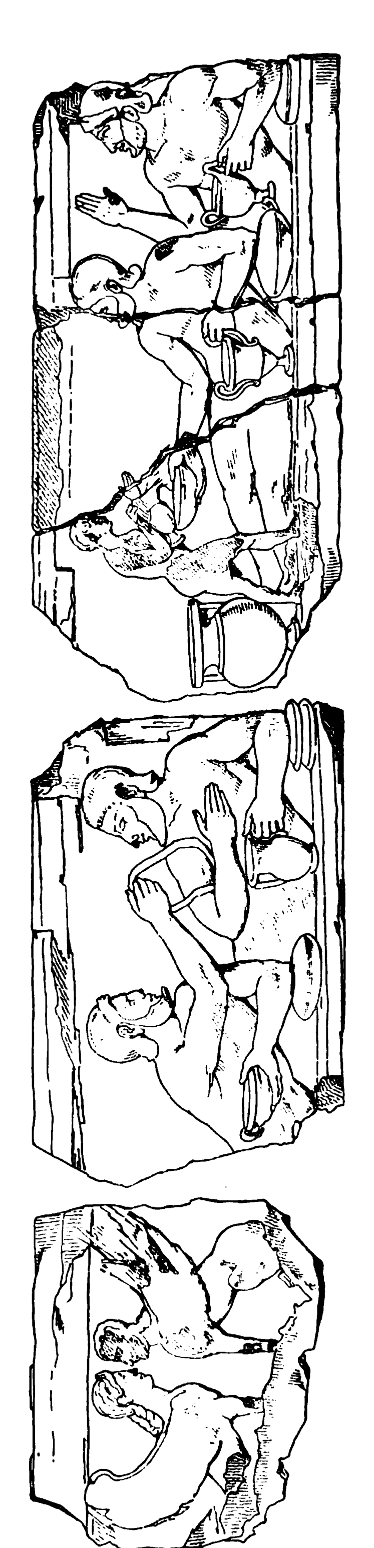


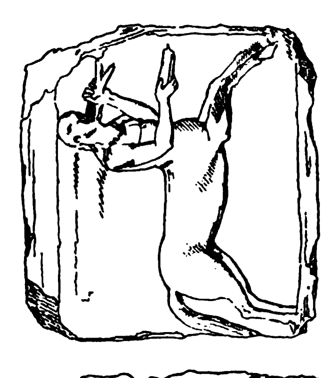
337 Marmorstatuen von der heiligen Straſse bei Milet. (Zu Seite 323.)

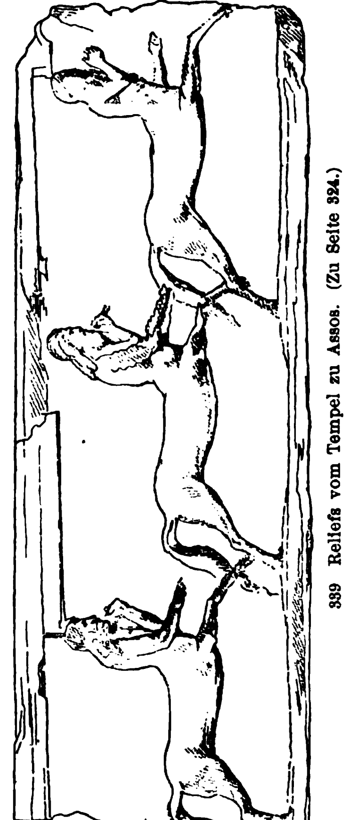


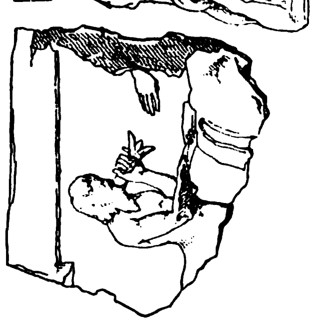
338 Reliefs vom Tempel zu Assos. (Zu Seite 324.)







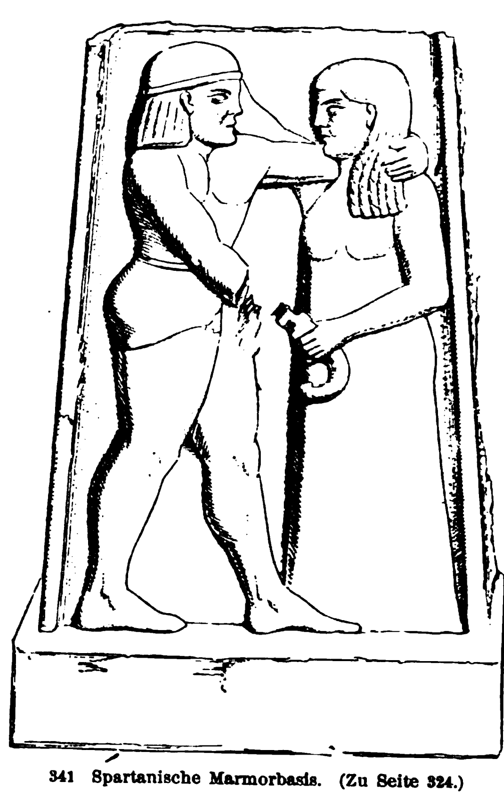




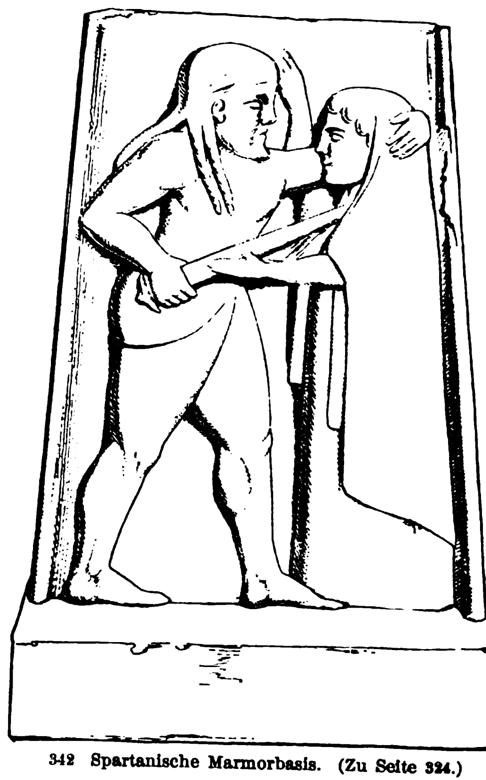
339 Reliefs vom Tempel zu Assos. (Zu Seite 324.)



340 Apollon von Tenea. (Zu Seite 324.)



341 Spartanische Marmorbasis. (Zu Seite 324.)



342 Spartanische Marmorbasis. (Zu Seite 324.)

Muttermord dargestellt. Die Formengebung ist bei ziemlich starker Relieferhebung mit flacher Oberfläche die denkbar einfachste. Es läfst sich diese Formengebung durch eine Reihe von Monumenten verfolgen, von denen wir ein aus Chrysapha bei Sparta stammendes Marmorrelief abbilden (Abb. 343, nach Mitt. d. Inst. 1877 Taf. 20). Wir haben eine männliche und eine weibliche Gestalt nebeneinander thronend dargestellt, der Mann mit dem Kantharos, die Frau mit einer Frucht und zierlich den Mantel hebend. Vor dem Throne sehen wir kleingebildete Gestalten mit Geschenken, hinter dem Throne eine Schlange. Die Deutung ist nicht gesichert, gewöhnlich erblickt man hier Hades und Persephone, welchen die Sterblichen Geschenke darbringen. Das Bildungsprinzip ist hier dasselbe wie bei der Basis: hohes Relief, glatte Oberfläche, dabei eine scharfe, eckige, fast mathematische Zeichnung. Da nun diese Art in einer ganzen Reihe ähnlicher Werke spartanischen Fundortes wiederkehrt, hat man mit Recht geschlossen, dafs dieser architektonisch-geometrische Stil Sparta, allgemeiner der Peloponnes eigentümlich sei. Letztere Ansicht findet ihre Bestätigung durch eine Anzahl weiterer Denkmäler. Vgl. Brunn, Mitt. d. Inst. 1882 S. 113 ff.



343 Relief von Chrysapha.

Wenden wir unsern Blick nach Westen, so haben wir auf Sicilien in Selinus eine Reihe von Tempelskulpturen zu verzeichnen. Dem Anfange des 6. Jahrhunderts gehören an die Metopen des gewöhnlich mit C bezeichneten Tempels der Akropolis dieser



344 Perseus und die Medusa. (Zu Seite 331.)

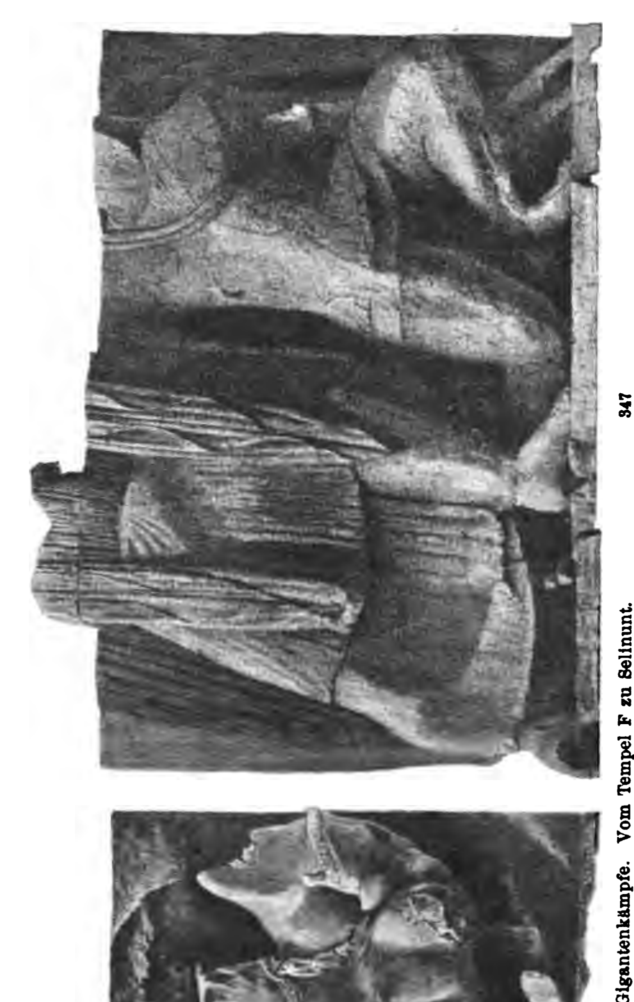


345 Herakles und die Kerkopen. (Zu Seite 331.)

Vom Tempel C zu Selinunt.

Stadt. Die besterhaltenen dieser in feinkörnigem Kalktuff gearbeiteten, erst durch Stuccoüberzug und Malerei vollendeten Metopen stellen die Tötung der Medusa durch Perseus (Abb. 344, nach Benndorf, Metopen v. Selinunt. Taf. 1) und Herakles mit den Kerkopen (Abb. 345, ebdas. Taf. 2) dar. Der Stil macht einen rohen und plumpen Eindruck, und Mifsverständnissen begegnet man im ganzen wie im einzelnen. Reiz aber verleiht den Werken eine gewisse Naivität. Besonders ungeschickt erscheint der Künstler in der Profildarstellung der Figuren: während er die Beine in Profil stellt, dreht er den Körper in der Hüfte herum und läfst den Oberkörper en face erscheinen. — Später, etwa der Mitte des 6. Jahrhunderts angehörig, sind zwei Metopen des Tempels F auf dem östlichen Hügel derselben Stadt (Abb. 346 und 347, nach Benndorf a. a. O. Taf. 5 und 6). Dargestellt sind Scenen aus der Gigantomachie, die Benennung der Dargestellten aber nicht gesichert. Das Material ist dasselbe wie beim Tempel C. Die Durchführung scheint auf den ersten Blick eine ziemlich vollendete, hält aber einer eingehenderen Prüfung nicht Stand. Eine gewisse Naturbeobachtung kann dem Künstler nicht abgesprochen werden — man vergleiche den schmerzerfüllten Ausdruck im Kopfe des Giganten in Abb. 346 —, doch mufs darauf hingewiesen werden, dafs von einer strengen Schulung nicht die Rede sein kann, wie die starke Verschiedenheit beider Metopen zeigt. Sicilien konnte eben wegen des Mangels an geeignetem Material für die Steinskulptur keine konsequente Schulung durchmachen.

Zweite Periode der Schulung und des Strebens nach freier Entwickelung: Olymp. 60—80. In dieser Periode tritt Hellas in den Vordergrund der Betrachtung. In Argos, wo Dipoinos und Skyllis vorübergehend thätig waren, bildet sich eine einheimische Kunstschule. Wir heben Glaukos und Dionysios hervor, die Schöpfer umfassender Weihgeschenke für Olympia (Paus. V, 26, 2; 27, 1). Der berühmteste Argiver aber dieser Periode ist Ageladas, der Lehrer des Pheidias, Polykleitos und Myron. Er war Erzbildner und von grofser Vielseitigkeit. Werke von ihm sind: der Zeus Ithomatas (Paus. IV, 33, 2), Zeus als Knabe und ein jugendlicher Herakles (Paus. VII, 24, 4), Herakles Alexikakos (Schol. Arist. Ranae 504), eine Muse (Anth. gr. II, 15, 35), zusammen aufgestellt mit zwei anderen des Aristokles und Kanachos, Reiter und kriegsgefangene Frauen, von den Tarentinern nach Delphi geweiht (Paus. X, 10, 6), das Viergespann





346 Gigantenkämpfe. Vom Tempel F zu Selinunt. 347

des Olympioniken Kleosthenes mit der Statue des Siegers und des Wagenlenkers (Paus. VI, 10, 6) und mehrere olympische Siegerstatuen. Über den Kunstcharakter des Agelados sind wir leider nicht näher unterrichtet, jedenfalls aber mufs er nach den Schülern zu schliefsen eine bedeutende künstlerische Persönlichkeit gewesen sein.

Neben Argos finden wir Sikyon als Sitz der Kunst. Schon früher begegneten wir dem Erfinder der Thonplastik, Butades. Kanachos erscheint in dieser Periode an der Spitze der Schule. Er arbeitete in Erz, Holz, Gold und Elfenbein und Marmor. Seine Muse wurde schon oben erwähnt, in Sikyon war ein Sitzbild der Aphrodite von seiner Hand aus Gold und Elfenbein (Paus. II, 10, 4). Für Theben arbeitete er eine Apollonstatue aus Holz; nur im Material (Erz und zwar in aiginetischer Mischung: Plin. XXXIV, 75) verschieden davon war der Apollon, den er für Milet fertigte (Paus. IX, 10, 2). Als Attribute hatte er den Bogen und einen Hirsch, durch ein mechanisches Kunstwerk beweglich. Eine antike Nachbildung glaubt man nach Mafsgabe milesischer Münzen in einer Londoner Bronzestatuette mit den genannten Attributen zu besitzen: Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I, 4, 21. Apollon steht nackt da mit vorgesetztem linkem Fufs, die Vorderarme mit den Attributen sind vorgestreckt, das Haupt blickt ruhig geradeaus, die Haare fallen in langen Locken über Nacken und Schultern herab. Für den Stil des Kanachos dürfen wir aber aus dieser Statuette nichts entnehmen, da ähnliche uns erhaltene Typen bedeutende stilistische Verschiedenheiten zeigen. Nach Ciceros Urteil (Brutus 18, 70) sind des Kanachos Werke härter als die des Kalamis (s. Art.). Kanachos' Bruder, Aristokles, dessen Muse oben erwähnt, setzte die Schule desselben fort, die wir bis Olymp. 100 verfolgen können.

Als dritter Ort der Kunstübung tritt Aigina auf. Aufser dem Bildner von Olympioniken Glaukias nennen wir Anaxagoras, der den ehernen zehn Ellen hohen Zeus machte, welchen die Hellenen gemeinschaftlich nach der Schlacht bei Plataiai in Olympia aufstellten. Als die bedeutendsten Künstler werden Kallon und Onatas bezeichnet. Kallon, der ältere von beiden, war Schüler des Tektaios und Angelion (Paus. II, 32, 5). Er steht, was den Stil anlangt, auf einer Stufe mit dem Athener Hegias: beider Werke werden wie die des Kanachos härter als die des Kalamis genannt (Quint. XII, 10, 7). Von Werken wird nur das Xoanon der Athena Sthenias auf der Burg von Korinth (Paus. a. a. O.) und ein eherner Dreifufs mit dem Bilde der Kora zu Amyklai (Paus. III, 18, 8) erwähnt. Die Blüte der aiginetischen Schule, welche mit dem Untergange der politischen Freiheit (Olymp. 81) ihr Ende nahm, bezeichnet Onatas. Unter seinen Werken finden wir nicht allein Götter- und Heroenbilder, sondern auch historische Darstellungen. Von ersteren werden genannt die sog. schwarze Demeter, in Phigalia (Paus. VIII, 42, 1 ss.) in Erz, welche sich im Typus teilweise einem älteren verbrannten Xoanon anschlofs, ein Apollonkolofs für Pergamon aus Erz (Paus. a. a. O.), ferner ein Hermes (Paus. V, 27, 8) und ein zehn Ellen hoher Herakles (ebdas. 25, 12). Weiter fertigte er das Weihgeschenk der Achaier in Olympia: Statuen von zehn griechischen Helden vor Troja, welche durch das Los den Gegner des Hektor bestimmen (Paus. a. a. O. 8), das Weihgeschenk der Tarentiner in Delphi für ihren Sieg über die Peuketier: eine Gruppe von Kämpfern zu Fufs und zu Rofs, darunter Opis, der König der Japygier, der Peuketier Bundesgenossen, zu Boden liegend und über ihm stehend die Heroen Taras und Phalanthos (Paus. X, 13, 10), schliefslich das Viergespann für die olympischen Spiele des Hieron (Paus. VIII, 42, 8). Zu jeder Seite des Viergespanns stand ein von einem Knaben gerittenes Rennpferd, Werke des Kalamis (Paus. VI, 12, 1). Der Kreis der Darstellungen des Meisters ist nach dieser Aufzählung ein sehr ausgedehnter, sein Material ist ausschliefslich Erz. Über seinen Stil haben wir nur folgende kurze Bemerkung des Pausanias (V, 25, 12): »Dieser Onatas, obwohl auch er im Stil seiner Werke der aiginetischen Schule angehört, werden wir dennoch Keinem nachsetzen von den Daidaliden und der attischen Kunstgilde.« Leider gewinnen wir hierdurch noch keinen Anhalt für die Beurteilung, nur so viel ist klar, dafs Pausanias damit ein besonderes Lob aussprechen will.

Der Hauptsitz der Bildhauerkunst dieser Periode aber ist Athen. Seit Daidalos redet man immer nur allgemein von Daidaliden, jetzt aber treten bedeutende Individualitäten auf. Noch den sechziger Olympiaden gehört Endoios an. Vgl. A. de Schuetz, hist. alph. att. II. Er erscheint noch als Daidalide, ja wird irrtümlicherweise zum Schüler des Daidalos und Genossen seiner Flucht nach Kreta gemacht (Paus. I, 26, 4). Vier Athenabilder werden von ihm erwähnt, eins auf der Burg von Athen aus Ölbaumholz (Athenagoras leg. pro Chr. 14), die Athena Alea zu Tegea, ganz von Elfenbein (Paus. VIII, 46, 1 ss.), das Xoanon der Athena Polias zu Erythrai, vor deren Tempel die marmornen Chariten und Horen desselben Meisters standen (Paus. VII, 5, 9) und ein von Pausanias (1, 26, 4) erwähntes Sitzbild der Göttin, welches uns wahrscheinlich noch erhalten ist (s. unten). Nach seinen Werken und dem angewandten Material erscheint der Künstler als echter Daidalide und Pausanias' Irrtum ist deshalb wohl verzeihlich. Antenor fertigte die später von Xerxes entführten Statuen der Tyrannenmörder (Paus. I, 8, 5) und Amphikrates bildete das Denkmal für



Leaina, die Geliebte des Harmodios und Aristogeiton, welche er in Anspielung auf ihren Namen unter dem Bilde einer Löwin darstellte; um ihre Schweigsamkeit zu bezeichnen, stellte er das Tier mit abgebissener Zunge dar (Plin. XXXIV, 72). Als die hervorragendsten attischen Bildner aber erscheinen Hegias oder Hegesias, Kritios und Nesiotes, Zeitgenossen des Ageladas und Onatas (Olymp. 70 bis 80). Von Hegias, dem ersten Lehrer des Pheidias, erwähnt Plinius (XXXIV, 78) eine Athena, Pyrrhos (Achills Sohn), ferner die Dioskuren und Knaben mit Rennpferden. Kritios und Nesiotes sind sowohl durch litterarische wie inschriftliche Zeugnisse bekannt. Ihr Hauptwerk waren die Erzstatuen der Tyrannenmörder, welche die von Xerxes entführten des Antenor ersetzten (Paus. I, 8, 5; Lucian. Philops. 18). Sie sind uns noch in Marmorkopien erhalten (s. unten). Über den Stil der Künstler erfahren wir nur Allgemeines. Quintilian (XII, 10, 7) nennt die Werke des Hegias in Verbindung mit Kallon härter als die des Kalamis. Lucian (rhet. praec. 9) bezeichnet die Werke aller drei Künstler als ἀπεσφιγμένα zugeschnürt, knapp, ohne Freiheit, νευρώδη sehnig, σκληρά trocken, dabei aber als ἀκριβῶς ἀποτεταμένα ταῖς γραμμαῖς scharf abgeschnitten in der Zeichnung. Auch Kritios bildete wie Aristokles in Sikyon Schule, deren Glieder sich ebenfalls bis Olymp. 100 verfolgen lassen.

Neben den genannten Orten treten die übrigen Städte Griechenlands bedeutend in den Hintergrund, und nur noch eines Künstlers haben wir Erwähnung zu thun, des Gitiades in Sparta. Aufser zwei ehernen Dreifüfsen mit den Figuren der Aphrodite und Artemis, welche zusammen mit einem dritten des Kallon (s. oben) in Amyklai aufgestellt waren, ist als Werk von ihm berühmt das Bild und der Tempel der Athena Chalkioikos zu Sparta, beide aus Erz (Paus. III, 17, 2). Der Tempel war reich mit Reliefs mythologischen Inhalts geschmückt, welchen Pausanias leider nur sehr summarisch angibt. Auch in diesem Werke haben wir noch einen Nachklang der alten dekorativen Kunst zu erblicken, für welche der Künstler im Throne des Apollon zu Amyklai das beste Vorbild hatte.

Bei dem Überblick über diese Periode trat die Betrachtung des Technischen zurück: alle schon früher geübten Techniken werden weiter geübt und ausgebildet. Bemerkenswert ist, dafs der Erzgufs, obgleich in dieser Periode allgemein verbreitet, hauptsächlich in der Peloponnes und auf dem dorischen Aigina gepflegt wird, während man in Athen neben dem Erz, dem Holz und Elfenbein auch den Marmor als Material verwendet. Der Kreis der Darstellungen hat sich bedeutend erweitert. Neben den Göttern begegnen wir jetzt statuarisch auch den Heroen, ja sogar historischen Persönlichkeiten. Statuen olympischer Sieger sind seit dem Beginn dieser Periode keine Seltenheit mehr. Selbst Tiergestalten (Viergespanne, Rennpferde) werden in den Kreis der Darstellung gezogen. Über den Stil sind wir durch die Überlieferung leider nur oberflächlich unterrichtet, doch gibt uns die Unterscheidung von attischer und aiginetischer Schule immerhin einen Fingerzeig für die Betrachtung der Monumente.

Monumente.

Nicht nur nach den litterarischen, sondern auch nach den monumentalen Quellen tritt jetzt das eigentliche Griechenland in den Vordergrund und zwar in erster Linie Aigina mit seinen hochbedeutenden Giebelgruppen. Diese Gruppen, aus Einzelstatuen in parischem Marmor bestehend, schmückten einst die Giebel des Tempels der Athena auf der Insel Aigina. Sie wurden aufgefunden im Jahre 1811 und bilden jetzt die Hauptzierde der Glyptothek zu München. Vgl. Brunn, Beschreib. d. Glypt. 4. Aufl. S. 66 ff. Trotzdem die Figuren, bedingt durch ihren Zweck als architektonische Dekoration aus Marmor hergestellt sind, erinnert die Technik lebhaft an Erzarbeit. Dieselben sind trotz ihrer lebhaften Bewegung sämtlich ohne die in der Marmortechnik gebräuchlichen, meist durch statische Gründe bedingten Baumstützen hergestellt. Auch erinnert die Schärfe und Prägnanz der Form mehr an Bronze- wie an Marmorarbeiten. Man sieht, die Meister der Gruppen waren, wie wir auch durch die litterarische Überlieferung über die Kunst von Aigina belehrt sind, hauptsächlich auf die Erztechnik eingeschult. An den Statuen finden wir häufig Spuren von Bronzezusätzen, von Speeren, Schwertern, Wehrgehängen, Pfeilen, Locken u. s. w. Diese Verschiedenheit des Materials wurde früher verdeckt und ausgeglichen durch die durchgängige Bemalung, von der bei der Entdeckung die klarsten Spuren verzeichnet wurden, die aber mit der Zeit verblafst, aber immer noch deutlich genug zu erkennen sind.

Die Anordnung der Gruppen ist in beiden Giebeln ziemlich übereinstimmend. Nach Mafsgabe der vorhandenen Statuen und der nach Gröfse (die Figuren des Ostgiebels sind etwas gröfser als die des Westgiebels) wie nach ihrem Stil (s. unten) dem einen oder dem andern Giebel zuzuteilenden Fragmente, deren Stellung rechts oder links im Giebel wieder durch die Korrosion (Verwitterung) der Aufsenseite zu bestimmen ist, stellt sich die Komposition folgendermafsen (Abb. 348; Rekonstruktion des Ostgiebels, nach Mon. Inst. IX, 57 und Abb. 349; vom Westgiebel, nach Photographie). In der Mitte haben wir beide Male Athena, einmal im Westgiebel mit Schild und Speer, das andre Mal im Ostgiebel mit Aigis und Speer bewaffnet. Zu ihren Füfsen liegt ein Gefallener, um dessen Rettung sich der Kampf dreht. Im Westgiebel ist er auf die Seite nach



349 (Zu Seite 333.)

Mittelgruppe des Westgiebels des Athenatempels zu Aigina.

Nach der jetzigen (unrichtigen) Aufstellung in der Glyptothek zu München.

Kampf um die Leiche des Achill.

Aias (ursprünglich bärtig). Achill. Athena. Aineias.

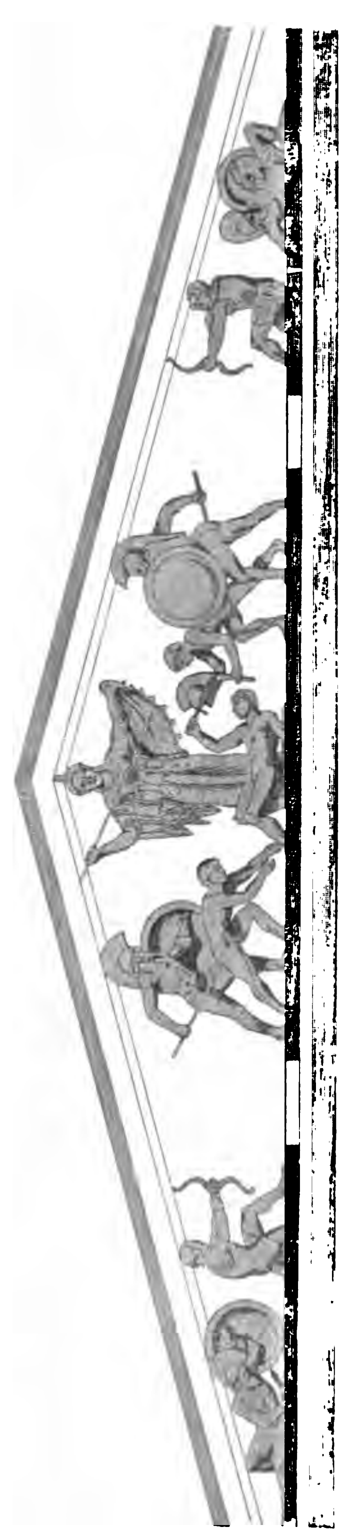
Nach richtiger Rekonstruktion lag Achill gerade zu Füfsen der Athena. Zwischen diese Gruppe und die beiden Vorkämpfer ist rechts und links je ein Zugreifender einzuschieben.

links (vom Beschauer) gefallen, im Ostgiebel nach rechts auf den Rücken. Zu beiden Seiten der Gefallenen steht rechts und links ein Zugreifender, der im Ostgiebel rechts stehende hielt in der Linken den Helm des Gefallenen, da es galt, nicht nur die Leiche, sondern auch die Rüstung zu retten. In beiden Giebeln folgen dann rechts und links je ein stehender und ein knieender Lanzenkämpfer, dann ein knieender Bogenschütze und schliefslich in den Ecken ein Gefallener. Die Einführung eines zweiten stehenden Kämpferpaares in beide Giebel hat sich als unhaltbar erwiesen. »Nach den Höhenverhältnissen der Figuren entsteht ein wellenförmiges Auf- und Absteigen, eine regelmäfsige Folge von Hebungen und Senkungen, die von der Ecke beginnend im räumlichen Zentrum gipfeln und sich einheitlich zusammenschliefsen.«



350 Herakles aus dem Ostgiebel.

Die Deutung der Gruppen ist nur im allgemeinen klar. Im Westgiebel ist der rechts knieende Bogenschütze durch die phrygische Mütze und seine weichen Formen deutlich als Paris charakterisiert, der Kampf ist also ein trojanischer, speziell der um die Leiche des Achill, bei dem allein Paris bedeutungsvoll hervortritt. Die Troer befinden sich demnach auf der rechten, die Griechen auf der linken Seite. Der Vorkämpfer der Griechen ist der dem aiginetischen Geschlecht der Aiakiden entsprossene Aias, der Bogenschütze sein Halbbruder Teukros. Unter den Troern dürfte neben Paris noch der Vorkämpfer als Aineias mit einiger Sicherheit zu benennen sein. — Im Ostgiebel ist Herakles deutlich durch seinen Löwenhelm bezeichnet (Abb. 350, nach Photographie). Er ist nach der Korrosion auf den rechten Flügel zu versetzen, so dafs in diesem Giebel die Griechen rechts, ihre Feinde links stehen. Die Deutung der Darstellung auf des Herakles früheren Zug gegen Troja ist deshalb von gröfster Wahrscheinlichkeit, weil in diesem Kampfe der



348 Rekonstruktion des Ostgiebels des Tempels zu Aigina. (Die beiden knieenden Lanzenkämpfer sind fortgelassen.) Zu Seite 333.



351 Sterbender Troer aus dem Ostgiebel.

Aiginete Telamon den Preis der Tapferkeit davontrug. Ihn haben wir im griechischen Vorkämpfer zu erkennen; sein troischer Gegner mag Laomedon sein, der Gefallene Oïkles, des Herakles Genosse.

Ihrem Stil nach gehören die Werke in die Zeit zwischen Olymp. 75—80. Der Westgiebel (der hintere) zeigt sowohl in der Körperbildung wie in der Gesichtsform, der Gewandung, ferner auch in der Bewegung einen etwas altertümlicheren, dabei aber in sich fertigeren Stil als der Ostgiebel. Während im Westgiebel hauptsächlich auf die Darstellung des Knochengerüstes und der Muskelbekleidung Nachdruck gelegt ist, geht der Künstler des Ostgiebels schon auf die Eigentümlichkeiten des die Muskeln bedeckenden Fettlagers ein, auch geht er in der Andeutung der Adern weiter als sein Kollege. Ferner sehen wir in der Wiedergabe des Gesichtsausdruckes einen grofsen Fortschritt. Der Ausdruck ist schon im Westgiebel bei den einzelnen Statuen trotz des stereotypen Lächelns bei genauerer Betrachtung ein verschiedener, obgleich wir so scharf markante Bildungen wie im Ostgiebel nicht finden. Im Herakles dieses Giebels ist die gespannte Aufmerksamkeit des Zielens trefflich zum Ausdruck gebracht, und der Schmerz des sterbenden Troers (Abb. 351, nach Photographie) ist sehr naturwahr wiedergegeben. Die Künstler, besonders der des Ostgiebels, sind vollkommen Herr der formalen und mechanischen Seite der menschlichen Gestalt, betreten teilweise im Ausdruck der Köpfe das Gebiet des Psychischen, das Gefäfs ist also vorhanden, welches mit Geist zu erfüllen freilich erst der Zeit eines Pheidias vorbehalten blieb. Das Verhältnis beider Giebel dürfen wir uns etwa so denken, dafs, da der hintere Giebel doch wohl kaum vor dem vorderen ausgeführt wurde, der Westgiebel von einem älteren, in seiner Schule ergrauten, der Ostgiebel von einem jüngeren, weiter strebenden, aber noch nicht zur Reife gekommenen Künstler gefertigt wurde.

Trotz der Trefflichkeit dieser Giebelgruppen müssen wir uns aber doch hüten, dieselben mit den uns bekannten Namen Kallon und Onatas in direkte Verbindung zu bringen, da für eine derartige Annahme jeder äufsere Anhalt fehlt.

Wenden wir unsern Blick nach der stammverwandten Peloponnes, so haben wir zuerst eine Folge Reliefs aus Sparta zu verzeichnen, welche, wie das oben erwähnte Relief von Chrysapha, thronende Gottheiten mit oder ohne Adoranten darstellen und denselben Stil, nur entwickelter zeigen (Mitt. d. arch. Inst. II, Taf. 22—24) sowie einige andre Reliefs desselben Fundortes (ebdas. Taf. 25). Dieselbe Formengebung, diese Betonung der architektonisch-geometrischen Grundlage, diese scharfe eckige Zeichnung des Umrisses und die flächige Behandlung finden wir in dieser Periode auch in einer Reihe von Rundwerken. So in einem zu Olympia gefundenen Zeuskopfe aus Bronze (Funde von Olympia in einem Bande Taf. 24) und gemildert in dem Marmorkopfe eines behelmten Kriegers ebendaselbst (ebdas. Taf. 22), ferner in einem bronzenen Frauenkopfe von Kythera (Arch. Ztg. 1876 Taf. 4) und in einem andern (Hera) aus Marmor unbekannten Fundortes, jetzt in der Villa Ludovisi zu Rom (Abb. 352, nach Mon. Inst. X, 1). Hier ist nirgends die Spur von weicher Rundung der Form, selten im Ausdruck schwellendes, individuelles Leben, welches wir umgekehrt gerade bei den Attikern im reichsten Mafse finden werden. — Auch jene nackten Appollongestalten treten uns jetzt in gröfserer Ausbildung entgegen, so besonders in einer Bronzestatue aus Piombino im Louvre (Mon. Inst. I, 58, 59). Auch der sog. Strangfordsche Apollon, eine Marmorstatue im britischen Museum, ist hier zu erwähnen (Mon. Inst. IX, 41). Derselbe zeigt vollkommen entwickelten Archaismus und entspricht den Figuren des Westgiebels von Aigina, nur erscheint der Kopf vollendeter als dort und darum in gröfserem Einklang mit dem Körper. Ebenfalls grofse Verwandtschaft mit den Aigineten zeigt die sog. Tuxsche Bronzestatuette im Kabinette der Universität Tübingen, welche in lebhafter Bewegung einen heroischen Wagenlenker, etwa Baton oder Amphiaraos selbst darstellt (Abb. 353, nach Photographie eines Gipsabgusses).



352 Herakopf (Villa Ludovisi).

Im starken Gegensatze zur Kunst der Peloponnes steht die von Attika. Besonders klar macht denselben im Vergleich mit jenem Herakopfe der Villa Ludovisi ein altertümlicher Marmorkopf der Athena auf der Akropolis zu Athen (Abb. 354, nach Photographie eines Gipsabgusses). Hier haben

wir runde lebensprühende Formen, welche aber gleichweit entfernt sind von der Üppigkeit der kleinasiatischen und der Derbheit der sicilischen Werke der vorigen Periode. Der Ausdruck ist noch keineswegs geistig belebt, zeugt aber von bedeutsamer physischer Lebenskraft. Auf einen uns bekannten Meister, Endoios, können wir wenigstens mit Wahrscheinlichkeit die fragmentierte Marmorstatue einer sitzenden Athena zurückführen, welche am Nordfufse der Burg zu Athen, unterhalb des



353 Amphiaraos (?). (Zu Seite 337.)

Erechtheion, gefunden wurde (Abb. 355, nach Lebas, Voyage, Mon. fig. pl. 2). Da die Statue des Endoios bei dem genannten Gebäude stand, kann sie recht gut von dort herabgestürzt und mit der unseren identisch sein. Die Aufforderung zum Vergleiche mit den milesischen Statuen liegt auf der Hand. Trotz desselben Grundmotivs hat die athenische Statue in der Haltung mehr Leben, die Art des Sitzens, besonders das Zurücksetzen des rechten Beines, gibt dem Werk einen individuellen Reiz. Die Körperformen sind durchgebildeter als bei den milesischen Statuen, ebenso ist die Gewandung jenen gegenüber geradezu reich zu nennen. Überall sehen wir das Bestreben des Künstlers, von der Grundlage des Althergebrachten zur Freiheit in Form und Bewegung durchzudringen. Einen noch individuelleren Charakter trägt die Marmorstatue des kalbtragenden Hermes auf der Akropolis (Abb. 356, nach Arch. Ztg. 1864 Taf. 187). Die Stellung ist eine noch durchaus gebundene, aber die Durchbildung des Kopfes und des Nackten ist un-



354 Athenakopf. (Zu Seite 337.)

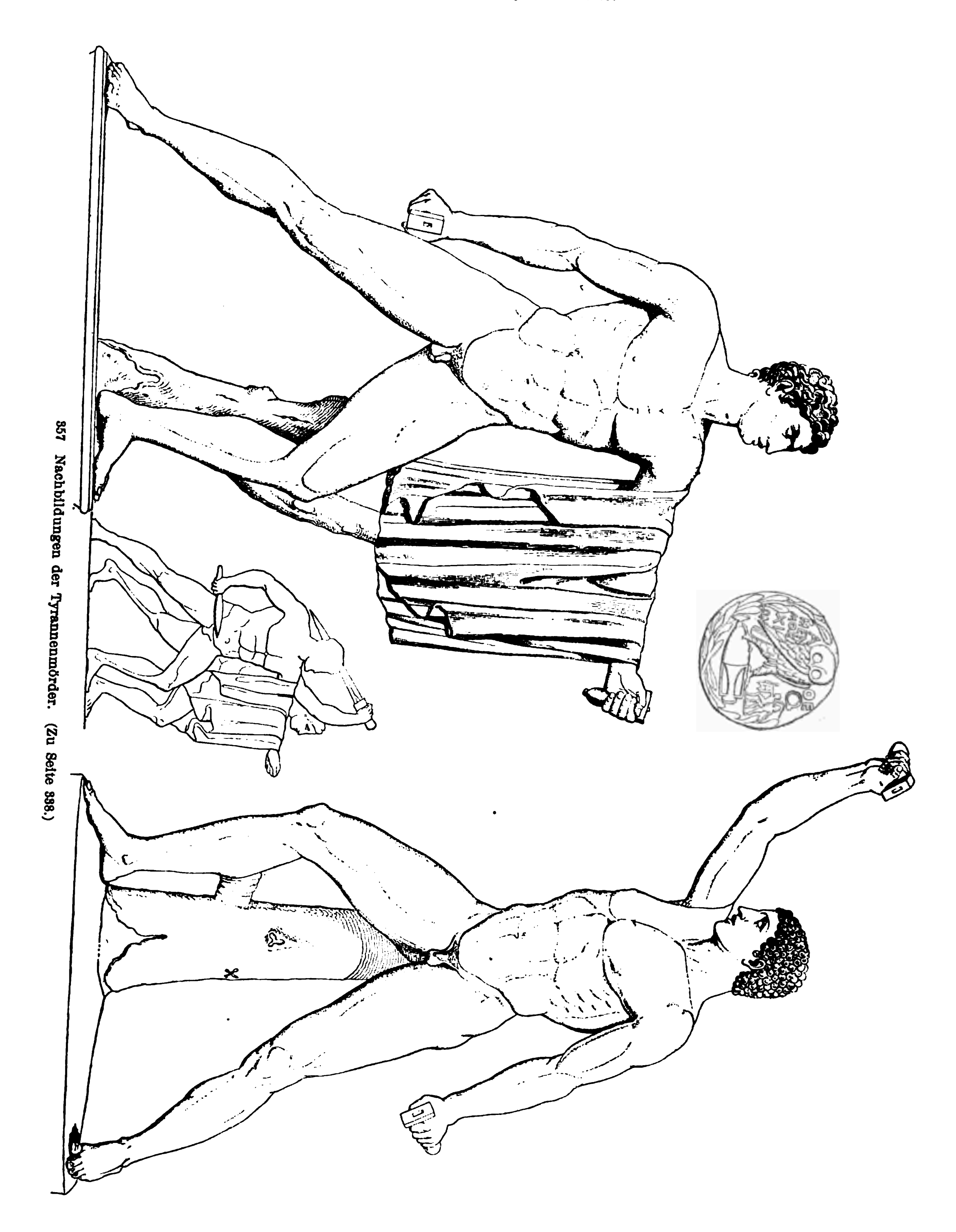
gemein fein und lebendig, während das Gewand, welches über Schultern, Rücken und Oberarm herabfällt, sehr knapp anliegt und hinter dem der Athenastatue zurücksteht. Die bedeutendsten statuarischen Werke dieser Periode in Attika aber sind die Erzstatuen der Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes. Aufser kleineren Wiederholungen in Relief auf Münzen und an einem marmornen Lehnsessel sind uns dieselben erhalten in Marmorrepliken in Neapel: Abb. 357, nach Arch. Ztg. 1859 Taf. 127.

Die Statuen sind falsch restauriert, indem jeder der beiden Figuren zwei Schwerter gegeben worden sind, während jede doch nur eins führen sollte, auch ist der Kopf der Figur mit der Chlamys zwar antik, aber nicht zugehörig, vielmehr erst in einer viel späteren Stilperiode entstanden. Die Gruppe haben wir uns folgendermafsen zu denken: Harmodios, der jüngere, stürmt vorwärts mit dem geschwungenen Schwerte in der Rechten, während die Linke vielleicht die Scheide hielt; ihm sekundiert Aristogeiton, als der ältere bärtig gebildet, indem er den mit der Chlamys schildartig bedeckten linken Arm vorstreckt, während er mit der Rechten zum Stofse von hinten ausholt; in der Linken hielt vielleicht auch er die Scheide. Die lebhafte Bewegung ist mit grofser Kraft und Energie gegeben, welche in den Marmorrepliken durch die in den Bronzeoriginalen unnötigen Baumstümpfe etwas beeinträchtigt wird. Über die Formengebung im einzelnen nach den Kopien zu urteilen ist schwer, doch tritt uns eine gewisse Härte und Knappheit entgegen, welche die Statuen eher dem Westgiebel als dem Ostgiebel der Aigineten verwandt erscheinen läfst. Kopf- und Schamhaar erscheinen noch altertümlich konventionell, und der Kopf des Harmodios läfst von der inneren Erregung, mit der der ganze Akt notwendig verbunden, nichts verspüren. Anerkennung verdient in erster Linie die Art und Weise, wie die Künstler es verstanden haben, dem Gedanken Ausdruck in der Bewegung zu verleihen.

Neben diesen statuarischen Werken bietet uns Athen noch eine Reihe von Marmorreliefs zur Vervollständigung unsrer Anschauung. Es ist vor allen Dingen die **Grabstele des Aristion**, ein Werk des Aristokles, aus den sechziger Olympiaden (Abb. 358, nach Schöll, Mitteil. Taf. 1). Wir sehen einen bärtigen, gerüsteten Krieger in ruhiger Stellung nach rechts. Er ist bewaffnet mit Helm, Panzer, Beinschienen und Speer. Das Ganze macht trotz aller Strenge in Haltung und Form einen wohlthuenden Eindruck, besonders findet sich von jenem Gegensatze zwischen der Durchführung des Körpers und des Kopfes, den wir bei den Aigineten bemerkten, keine Spur. Auch ist die Figur sehr glücklich und ungezwungen in den Raum hineinkomponiert. Nicht unerwähnt mag hier bleiben die eigentümliche Stellung des Auges, welche freilich nicht nur diesem, sondern allen Werken der archaischen Kunst, den Statuen wie den Reliefs, gemeinsam ist. Das Auge, welches in Natur en face und en profil eine völlig verschiedene Form zeigt, erscheint nämlich überall nur in der Stellung en face, so dafs dasselbe auch in der Profilstellung den Eindruck macht, als sei es von vorne gesehen. Diese Eigentümlichkeit findet sich, freilich abgeschwächt, selber noch am Parthenonfries häufig. Interessant ist das Relief noch wegen seiner Farbenspuren, nach denen wir uns ein deutliches Bild der früheren Wirkung desselben machen können. Der Grund war dunkelrot, Haar und Bart bläulich, Augenbrauen und Lippen hatten eine nicht mehr bestimmbare Farbe, der Augenstern war durch Bemalung bezeichnet, Helm und Panzer waren schwarzblau, auf der Achsel war ein Stern aufgemalt, die Achselklappe zeigte auf rotem Grunde einen Löwenkopf, auf der Brust ist eine rote Troddel an roter Schnur sichtbar, um Brust und Hüfte läuft ein Mäanderstreifen, das Gewand war rot; an den nackten Teilen haben sichere Spuren von Bemalung sich nicht gefunden. Der Helmbusch war von Bronze angesetzt. Ebenso bezeichnend für die attische Kunst



355 Sitzende Athena. (Zu Seite 338.)



357 Nachbildungen der Tyrannenmörder. (Zu Seite 338.)

dieser Periode ist eine andre Grabstele, von der zwei Fragmente, der Kopf (Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik 3. Aufl. I., 152) und ein Teil der Beine erhalten sind. Dieselben wurden in der Themistokleischen Stadtmauer vermauert gefunden. Eine gewisse Verwandtschaft mit der Aristionstele ist unverkennbar, nur tritt uns hier das Individuum noch lebendiger entgegen. Unter den sonst noch sehr zahlreich vertretenen Reliefs dieser Periode heben wir besonders noch zwei hervor, das einer wagenbesteigenden Frau (Abb. 359, nach Schöll, Mitteil. Taf. 2), welches man ungehörigerweise als Friesstück des alten Hektompedos hat fassen wollen, und das Fragment des oberen Teiles eines Hermes (Mem. Inst. II Taf. 13), welches man irrigerweise wieder mit dem vorigen Relief hat in Verbindung bringen wollen. Eine Eigentümlichkeit ist diesen beiden Werken, welche jünger sind als die bisher betrachteten, allerdings



356 Kalbtragender Hermes. (Zu Seite 338.)

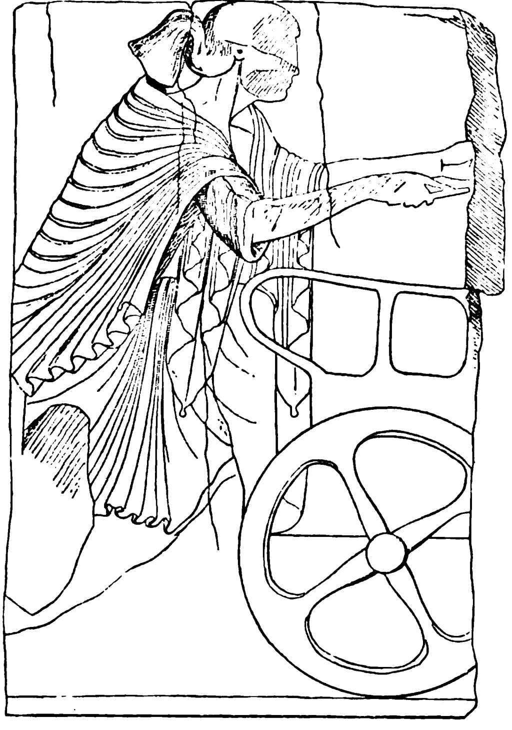
gemeinsam, nämlich ein bewufstes Streben nach Anmut in der Anordnung und Bewegung und eine saubere Feinheit in der Durchführung. Wir finden hier schon die Elemente, welche der Meister der Übergangszeit, Kalamis (s. Art.), auffafste und weiterführte.

Eine eigentümliche Richtung scheint die Kunst in Nordgriechenland, in Thrakien, Makedonien, Thessalien und auf den naheliegenden Inseln genommen zu haben. Vgl. Brunn, Paionios u. d. nordgriech. Kunst (Sitzgsber. d. Münch. Akad., philos.-philol. Klasse, 1876 I, 315 ff.) und Mitt. d. arch. Inst. VIII, 81 ff. Unter den in neuerer Zeit stark vermehrten Denkmälern dieser Gegend heben wir hervor: das Grabrelief eines Jünglings aus Abdera in Thrakien (Abb. 360, nach Mitt. d. arch. Inst. VIII Taf. 6); das Grabrelief eines Kriegers aus Pella in Makedonien (ebdas. Taf. 4); das Relief vom Stadtthor zu Akanthos in Makedonien, einen stiertötenden Löwen darstellend (Clarac Musée 223, 189); das Grabrelief des Philis von Thasos (Ann. Inst. 1872 tav. L) und das Grabrelief zweier Mädchen aus Pharsalos in Thessalien (Abb. 361, nach Heuzey, mission en Macéd. pl. 23). Auf letzterem sehen wir sich gegenüberstehend zwei Mädchen mit Blumen und Früchten in den Händen. In diesem, wie in den übrigen, dieser Gegend angehörigen Werken vermifst man



358 Aristionstele. (Zu Seite 339.)

sowohl die strenge Schulung der peloponnesischen Kunst, wie das feine künstlerische Empfinden und die harmonische Gestaltungsweise der attischen. Überall gibt sich der Künstler mit einer behaglichen Natürlichkeit, welche uns den Mangel an stilvoller Durchbildung vergessen läfst. Die spezifisch plastische Durcharbeitung vermissen wir fast durchgängig, es tritt uns dafür aber ein starkes malerisches Element entgegen, welches der gleichzeitigen peloponnesischen und attischen Kunst fremd ist. Während die Peloponnesier die Form ihrerselber wegen scharf korrekt wiedergeben, die Attiker, um darin



359 Wagenbesteigende Frau. (Zu Seite 341.)

ihre Gedanken zu verkörpern, erscheint sie hier, lässig hingeworfen, als Ausdruck eines unmittelbaren Gefühlslebens. Die Früchte dieser Schule, deren Bestrebungen wir mit Hilfe von Münzen noch weiter verfolgen können, treten uns in den Werken der beiden bedeutendsten aus Nordgriechenland stammenden Künstler Paionios und Alkamenes (vgl. »Olympia«) auf das deutlichste entgegen. Die Beeinflussung der ganzen Richtung, welche der Kunst des eigentlichen Hellas gegenüber eine bedeutende Routine aufweist, von seiten Asiens kann als sicher angesehen werden.

Eine Sonderstellung nimmt das im Jahre 1864 auf Thasos gefundene, im Louvre aufbewahrte Marmorrelief ein (Abb. 362, 363, 364, nach Rayet, mon. de l'art ant. livr. I pl. 4, 5). Dasselbe stellt links und rechts vor einer viereckigen Nische oder Thür Apollon dar, gefolgt von vier Frauen und Hermes inmitten von vier Frauen. Das Relief war nach den Inschriften dem Apollon, den Nymphen und Chariten geweiht. Die Grundlage der ganzen Darstellung bildet die oben geschilderte nordgriechische Weise, mit der aber die Durchbildung im Widerspruch steht. Die Bewegung ist auf der einen Seite altertümlich befangen, auf der andern wieder merkwürdig frei, besonders im Apollon und der ihm folgenden Frau, die Gewandung ist sehr detailliert durchgeführt, steht aber mit den darunter liegenden



360 Relief von Abdera. (Zu Seite 341.)

Körperformen nicht in richtigem Verhältnis; über den Ausdruck der Köpfe wagen wir nach den Abbildungen nicht zu urteilen. Woher die uns hier entgegentretenden Neuerungen beeinflufst waren, wagen wir nicht zu entscheiden. Jedenfalls ist das Denkmal ein interessantes Erzeugnis der nordgriechischen Kunst aus der Übergangszeit, etwa aus der Mitte der siebenziger Olympiaden, wohin uns der paläographische Charakter der Inschrift weist.

Auch einem Künstler der Inselgruppe der Kykladen, Naxos, begegnen wir. Auf einem Grabrelief in Orchomenos in Boiotien (Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik 3. Aufl. I, 166 Fig. 34) finden wir seinen Namen: Alxenor. Das Relief schliefst sich den attischen an. Der Künstler scheint die attische Schule durchgemacht zu haben und

seine Arbeit an Ort und Stelle entstanden zu sein, da das Material boiotischer Marmor ist. Wir sehen einen Bürgersmann dargestellt, bekleidet mit dem Himation, auf den Stab gestützt, in der Rechten seinem aufspringenden Hunde eine Cicade hinhaltend. Das Werk erscheint attischen Produkten gegenüber etwas hausbacken, auch in manchen Dingen, wie in der Verkürzung des linken Fufses und der Bewegung des Hundes, naiv ungeschickt. Dennoch scheint sich der Künstler auf seine Leistung etwas eingebildet zu haben, da er die Inschrift darauf setzte:

Ἀλξήνωρ ἐποίησεν ὁ Νάξιος· ἀλλ' ἐςίδεσθε.

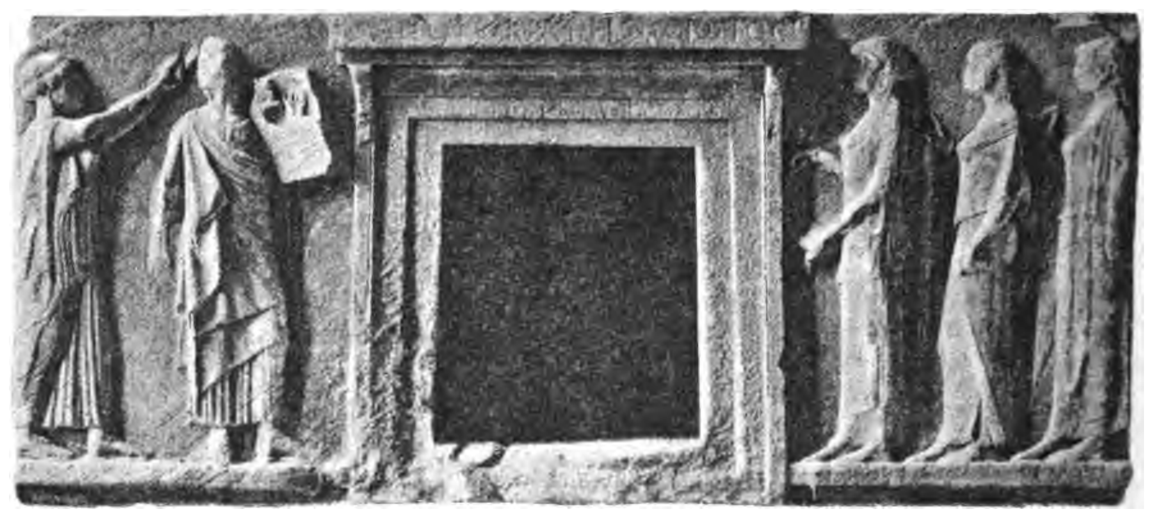
Die vielfach dieser Periode zugeschriebenen ausgeschnittenen Terrakottareliefs, welche hauptsächlich von Melos stammen, aber auch sonst vielfach gefunden worden sind, waren für dekorative Zwecke bestimmt und gehören einer späteren Zeit an. Der Stil erscheint dem Zwecke entsprechend altertümlicher, als er in der That ist. Vgl. Brunn, Sitzgsber. d. Münch. Akad., philos.-philol. Klasse (1883) I, 299 ff.

Auch in Kleinasien, obgleich dasselbe in dieser Periode bedeutend zurücktritt, begegnen wir unter der Fülle rein privater Denkmäler, welche fast ausschliefslich zum Schmucke von Gräbern dienten, einem bedeutenden Monumente, dem sog. Harpyienmonument zu Xanthos, jetzt im britischen Museum (Abb. 365 und 366, nach Mon. Inst. IV, 2, 3). Es ist ein viereckiges pfeilerartiges Grabmal, dessen Grabkammer mit vier Marmorreliefs geschmückt ist. Auf der Westseite, wo die Thür sich befindet, sehen wir rechts und links thronende weibliche Gottheiten; der rechts sitzenden nahen drei Frauengestalten mit Geschenken; oberhalb der Thür ist eine säugende Kuh dargestellt. Die übrigen Seiten zeigen je eine thronende männliche Gottheit, der auf der Ostseite ein Knabe, auf der Nordseite ein gerüsteter Jüngling, auf der Südseite ein Mann Geschenke darbringen. Auf der Ostseite finden sich drei weitere Adoranten, auf der Nord- und Südseite aber rechts und links je eine Harpyie, welche in Kindsgestalt gebildete Seelen davon tragen. In der rechten Ecke der Nordseite kauert eine kleine Gestalt, wahrscheinlich der Stifter oder die Stifterin des Grabmales. Die Deutung des Einzelnen ist nicht aufgehellt: allgemein klar aber ist die Hindeutung auf den Kreislauf des menschlichen Lebens (Knabe, Jüngling,



361 Relief von Pharsalos. (Zu Seite 341.)

Mann), die Ehe und die Fortpflanzung (Westseite), schliefslich auf den Tod (Harpyien). In stilistischer Beziehung bezeichnen unsere Reliefs einen Fortschritt gegenüber den Werken Kleinasiens der vorigen Periode, doch bleiben die Grundprinzipien dieselben. Eine üppige Fülle, welche in den thronenden männ-



362 (Zu Seite 342.)





363 (Zu Seite 342.) Relief von Thasos. 364 (Zu Seite 342.)

lichen Gottheiten sogar als massige Schwere erscheint, tritt uns auch hier als Hauptcharakteristicum entgegen. Auf feinere Durchbildung des Detail ist aber besonderer Wert gelegt. Das Werk ist etwa zwischen Olymp. 65 und 70 entstanden.

Ein flüchtiger Blick mag auf die Bildhauerkunst der Insel Kypros geworfen werden. Kypros, vielfachen Regierungswechseln unterworfen, in der Bevölkerung aus den verschiedensten Stämmen zusammengewürfelt, zeigt auch in der Bildhauerkunst die verschiedensten Elemente. Vgl. Döll, Samml. Cesnola in den Mém. de l'acad. de St. Pétersb. VII série tom. XIX. Hier finden wir eine Reihe von Monumenten, welche zum grofsen Teil gewifs schon der vorigen Periode angehören, welche bald mehr ägyptisches, bald mehr assyrisches oder griechisches Ansehen haben, doch gelangt eigentlich keine dieser Stilarten zur Oberherrschaft, dieselben bekämpfen sich vielmehr in ein und demselben Werke, obgleich nicht zu verkennen, dafs die Grundlage, der Ausgangspunkt immer die asiatische Kunst ist. Eine gewisse Fülle und Weichlichkeit treffen wir überall an. Der weiche Kalkstein, der meist als Material diente, begünstigte eine solche Richtung besonders.

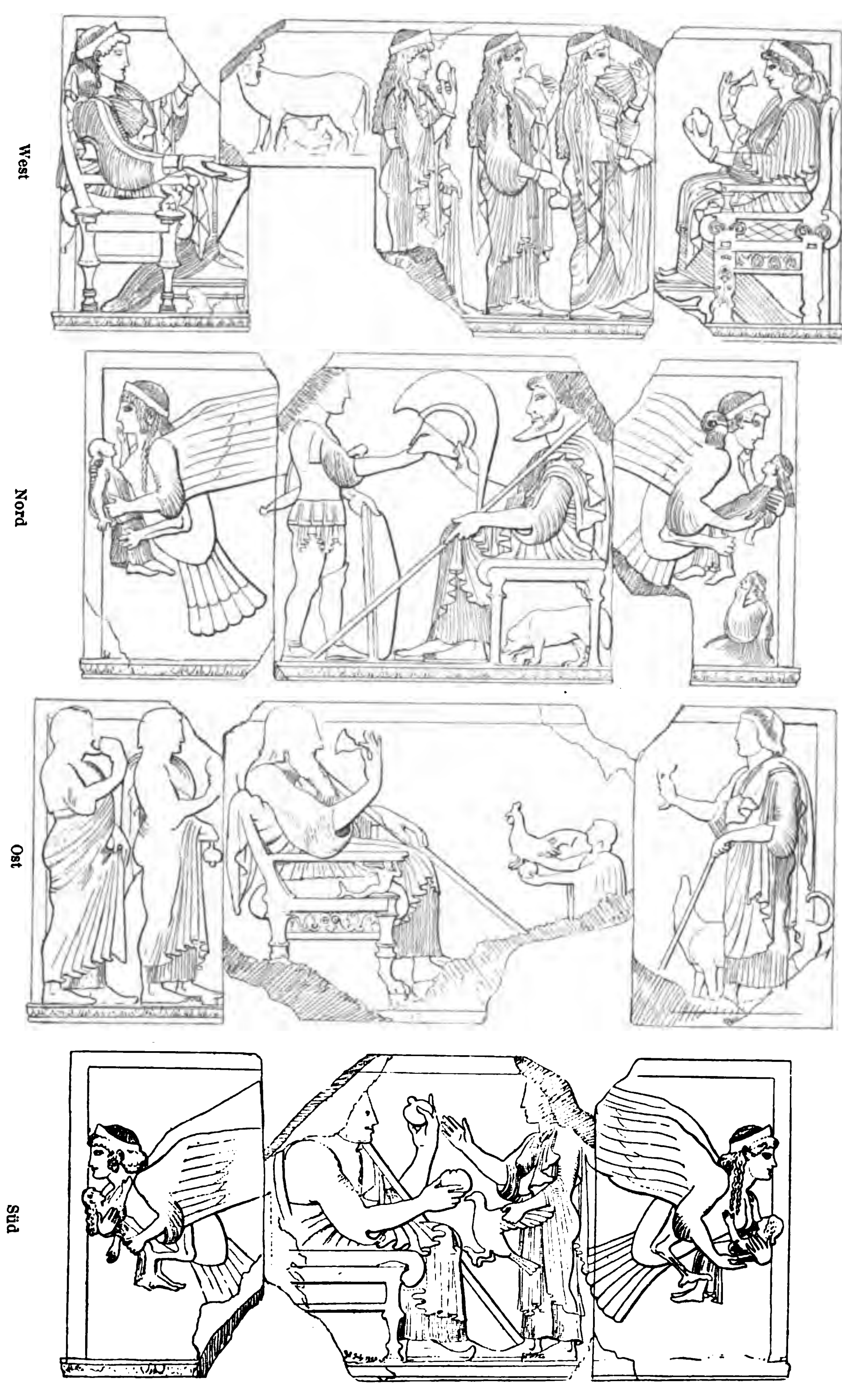
Zum Schlufs dieser Periode wenden wir uns noch nach Westen, nach Sicilien. Vom Tempel E (dem



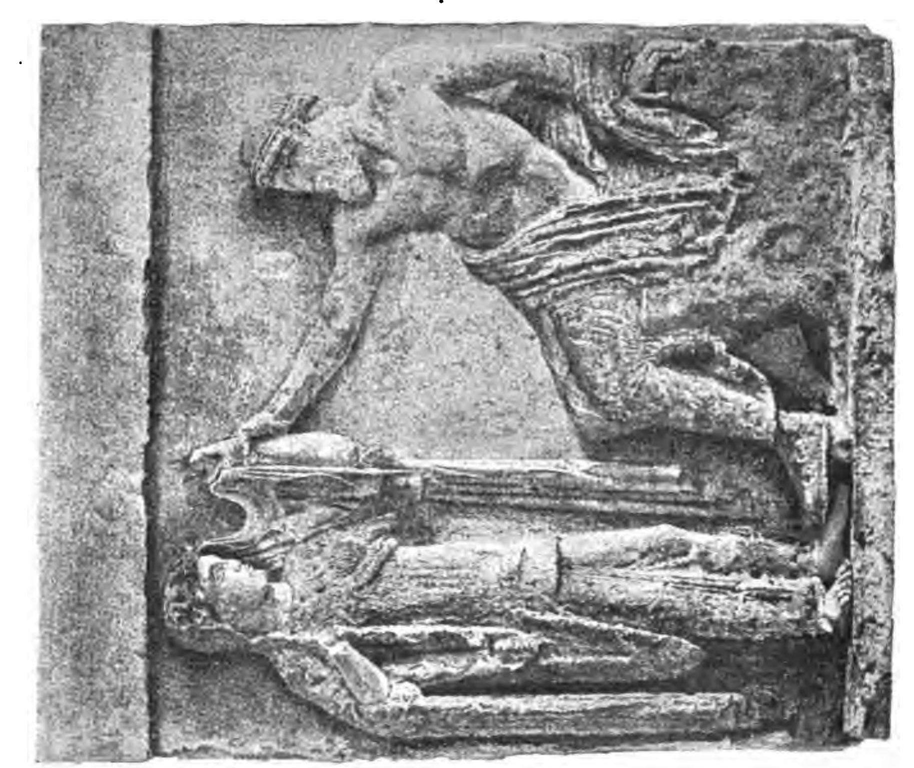


365 Lykische Gräber. (Zu Seite 343.)

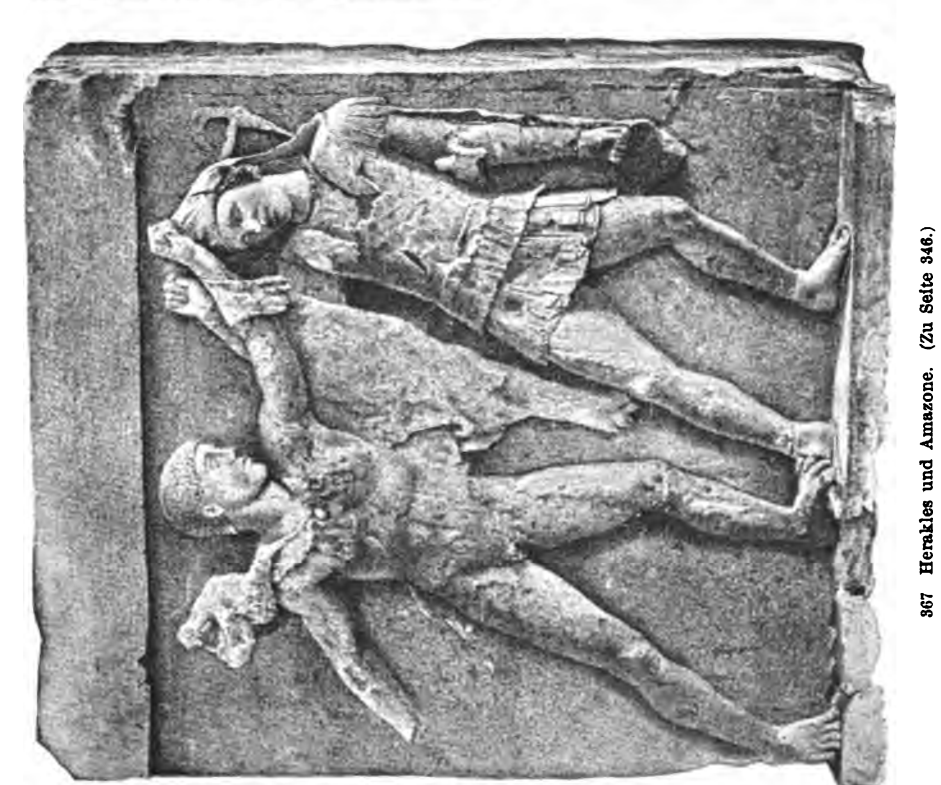
Heraion) zu Selinus besitzen wir eine Reihe von Reliefs, welche die Metopen über Pronaos und Opisthodomos schmückten. Wir geben zwei in Abbildung: Herakles im Kampfe mit der Amazone und des Zeus und der Hera Hochzeit (Abb. 367 und 368, nach Benndorf, Metopen von Selinunt Taf. 7 u. 8). Das Material ist dasselbe wie bei den älteren Metopen, Kalkstein, nur sind die nackten Teile der weiblichen Figuren aus Marmor besonders gearbeitet und eingesetzt. Stuccoüberzug und Bemalung haben natürlich auch hier die letzte Vollendung gegeben. Gegenüber den jüngeren Metopen der vorigen Periode (vom Tempel F) finden wir hier bedeutende Fortschritte, zwar nicht in der Gesamtkomposition, aber in der Freiheit der Bewegung und in der Durchbildung der Formen in Körper und Gewand. Bei der Isolierung, welche die Skulpturen Selinunts einnehmen, dürfte es schwer sein, das Datum genauer zu fixieren: der Ansatz gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts dürfte das Richtige treffen. [J]



366 Reliefs vom Harpyienmonument. (Zu Seite 343.)



368 Hochzeit des Zeus und der Hera. (Zu Seite 346.)



367 Herakles und Amazone. (Zu Seite 346.)

Vom Tempel E zu Selinunt.

Bildhauerkunst, archaisierende oder **archaistische.** Diese ist nicht eine wirklich, sondern nur nachgeahmt altertümliche. Nur der Grundcharakter eines altertümlichen Werkes wird bewahrt, in der Behandlung des Einzelnen aber folgt der Künstler meist freieren Prinzipien. Diese Kunstweise war meist abhängig von der Religion, indem man neben den neu entstehenden kunstprächtigen Schöpfungen



369 Archaistische Artemis zu Neapel. (Zu Seite 349.)

für gläubige Verehrung gern den altertümlichen Typus beibehielt, oder von Modestimmungen des Geschmackes, wie z. B. zur Zeit Hadrians. Die Stellung altertümlicher Werke wird meist beibehalten, doch wird das platte Auftreten beider Fufssohlen gewöhnlich aufgegeben. Eigentümlich ist das häufige Vorkommen einer völlig gezierten Stellung, so nämlich, dafs sich die Gestalt gewissermassen tänzelnd auf beide Fufsspitzen erhebt. Die Körperbildung ist fast durchgängig eine freiere, der altertümlichen Kunst widersprechende. Im Haar schliefst man sich in Schnitt und Anordnung meist der altertümlichen Form an, die Art der Behandlung verrät aber immer die spätere Hand. Dafs auf archaistischen Bildwerken Porträtköpfe späterer Zeit sitzen, ist nichts Seltenes.



370 Archaistischer Athenatorso zu Dresden. (Zu Seite 349.)

In der Gewandung hält man sich gewöhnlich an die Formengebung des archaischen Stiles, doch erscheint dieselbe auf der einen Seite steif und verknöchert, auf der andern wieder in raffinierter Freiheit, so dafs der Kontrast zwischen Stellung und



Durchführung der Gewandung um so stärker hervortritt. Der Einklang zwischen dem Gewand und dem darunter liegenden Körper ist gewöhnlich stärker als in der archaischen Kunst. Welcher Zeit diese Werke entstammen, läſst sich mit voller Sicherheit nur selten feststellen. Man scheint schon früh, kurz nach der ersten Blütezeit, besonders für dekorative Zwecke, mit dem Archaisieren begonnen zu haben. Einige Beispiele mögen das Gesagte erläutern.

Die unter Abb. 369 nach einer Photographie wiedergegebene Marmorstatue einer Artemis stammt aus Pompeji und befindet sich jetzt im Museum zu Neapel. Die Gestalt, welche ursprünglich in der Linken wohl eine Fackel hielt, hat im allgemeinen den Charakter einer altertümlichen Kultstatue beibehalten, doch ist die Stellung der Füſse eine fortgeschrittene, dabei entbehrt die Gewandung der Zierlichkeit und Sauberkeit der wirklich archaischen Kunst, sie zeigt alle Falten viel schematischer und steifer geordnet. Reichliche Farbenspuren haben sich an dem Werke erhalten. Auf einer ähnlichen Stufe steht die Marmorstatue einer Athena in Dresden (Abb. 370 nach Becker, Augusteum Taf. IX). Sie stellt eine Athena in lebhaftem Kampfschema nach Art der alten Xoana dar. Von ihr gilt alles von der vorigen Statue Gesagte. Der Saum des Obergewandes ist mit elf kleinen Flachreliefs geschmückt, welche Kämpfe der Götter mit den



371 Archaistische Artemis zu München. Zu Seite 350.)

Giganten darstellen. Der Stil dieser Reliefs ist ein vollkommen freier und liefert somit das beste Zeugnis, dafs wir es hier mit einem nachgeahmt altertümlichen Werke zu thun haben. Ein ganz anderes Prinzip tritt uns entgegen in der aus Gabii stammenden Marmorstatue einer Artemis in der Glyptothek zu München (Abb. 371 nach Photographie). Hier hat der Künstler nur das allgemeine Schema der Stellung von der altertümlichen Kunst herübergenommen, dasselbe aber schon durch das Schreiten auf den Fufsspitzen erheblich modifiziert. In der Anordnung des Haares und dem Schmucke der Stirnkrone (Rehböcke und Kandelaber) lehnt sich der Künstler an archaische Werke an. Im Widerspruch zur Anlage aber steht das Gewand, welches auf das Raffinierteste in rein malerischem Stile, die Grenzen der Bildhauerkunst fast überschreitend, durchgeführt ist. Ein greller Kontrast entsteht auch noch dadurch, dafs, während die Figur offenbar lebhaft dahinschreitet oder schwebt, das Reh zu ihrer Rechten dieser Bewegung nicht folgt, sondern, obgleich ganz naturwahr gebildet, rein attributiv hinzugesetzt ist. Auch diese Figur dürfte, wie die Neapeler Statue, in der Linken ursprünglich eine Fackel getragen haben, also nicht die Jägerin, sondern die Mondgöttin darstellen. Um unter den zahlreichen archaisierenden Reliefs eins hervorzuheben, verweisen wir auf die Vorderseite einer marmornen Dreifufsbasis zu Dresden (abgeb. unter »Dreifufsraub«) mit der Darstellung des Kampfes des Apollon mit Herakles um den delphischen Dreifufs. Auch hier finden wir wieder jenes eigentümliche, der altertümlichen Kunst fremde Tänzeln. Die Freiheit des Stiles in den Arabesken und den Figuren über und unter dem Relief geben ein äufseres Zeugnis für die archaisierende Tendenz des Künstlers. [J]

Blei (μόλυβδος, *plumbum nigrum*) gewannen die Alten in Spanien, Gallien und Britannien (Plin. XXXIV, 164) und verarbeiteten dasselbe zu allerlei praktischen, nur ausnahmsweise zu künstlerischen Zwecken. Namentlich war es das gewöhnliche Material für Wasserleitungsröhren, Gewichte, Schleudergeschosse (s. »Schleuder«) u. dergl.; weiterhin wurde es zu Gefäfsen, zu Marken für kaufmännische und andre Zwecke verarbeitet (vgl. über die sog. »Piombi« Benndorf in der Zeitschr. f. d. österr. Gymnasien XXVI, 579 ff.), bisweilen auch in Münzen verarbeitet. Unter den uns erhaltenen Objekten aus Blei bilden die Wasserleitungsröhren (vgl. »Wasserleitungen«) bei weitem den Hauptbestandteil; sie sind vorzüglich gearbeitet und in der Regel mit Fabrikstempeln versehen. Ein aus Blei gearbeitetes Gefäfs mit Reliefs ist in Pompeji gefunden worden; s. Overbeck, Pompeji 4. Aufl. S. 620; eine wohlerhaltene Statuette eines Hermes aus Blei ist neuerdings in Marzabotta bei Bologna gefunden worden. Im allgemeinen vgl. Marquardt, Privatleben S. 695. [Bl]



372 Knabe mit der Gans.

Boëdas, Bildhauer, Sohn und Schüler des Lysippos. Wir wissen nur von einem seiner Werke, einem Betenden: Plin. XXXIV, 73. Vielfach hat man dasselbe in der Berliner Bronzestatue eines betenden Knaben (s. »Gebet«) wieder erkennen wollen, doch liegen Beweisgründe nicht vor. Lysippischen Kunstcharakter kann man dem Werke allerdings sowohl nach den Proportionen des Körpers wie nach der Kleinheit des Kopfes nicht absprechen. [J]

Boëthos, Bildhauer von Kalchedon, war berühmt als Toreut und als Bildhauer von Knabenfiguren. Eins seiner Werke haben wir noch in mehrfachen Nachbildungen erhalten, einen Knaben aus Erz, der eine Gans würgt: Plin. XXXIV, 84 (Abb. 372 nach Photographie der im Vatican zu Rom aufbewahrten Marmorkopie). Der Künstler lebte zu Anfang der alexandrinischen Zeit, mit welcher diese Art der reinen Genrebildnerei aufkommt. Das Motiv ist dem täglichen Leben abgelauscht: ein kleiner Knabe bemüht sich eine Gans zu bemeistern, was ihm auch glücklich gelingt. Die Gruppe scheint ursprünglich als Brunnendekoration gedacht zu sein, da die Gans im Original offenbar



Wasser ausspie. Das Werk zeichnet sich durch frische Naivität der Auffassung und lebendige Wiedergabe der Natur aus. Mit demselben Künstler hat man auch die berühmte Erzstatue des dornausziehenden Knaben im Konservatorenpalast zu Rom in Verbindung bringen wollen (vgl. Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik 3. Aufl. II, 144 f.), doch schweben alle diesbezüglichen Vermutungen völlig in der Luft. [J]

Boreas. Unter den Windgottheiten (s. Art.) ist der Nordwind zu der lebendigsten und am bestimmtesten charakterisierten Gestalt ausgewachsen. Er ist in der That eine Macht im Naturleben Griechenlands und durch seine Wichtigkeit für den Seeverkehr zuweilen sogar von politischer Bedeutung gewesen, wie die berühmte Stelle über die jährlichen (ἐτησίαι), d. h. regelmäfsig im Sommer wehenden Winde bei Demosth. (p. 93 vgl. 48) ja zeigt. Er kommt aus Thrakien, ist also ein Barbar von Herkunft und Sitte, gewaltthätig und raubsüchtig.

Der Mythus von Boreas, welcher in Athen Oreithyia von den Ufern des Ilisos raubt (so bei Plat. Phaedr. 229 B; Apollod. III, 15, 2; Paus. I, 19, 5) oder auf dem Areopag (Plat. Phaedr. 229 D) oder nach Simonides vom Brilessos beim Tanz, oder auch beim Kephisos Blumen sammelnd (schol. Apollon. Rhod. I, 212), oder endlich als Priesterin der Athena auf der Akropolis selbst beim Opfer (nach Akusilaos, schol. Hom. Odyss. XIV, 533), war in Attika uralt, wenngleich ebenso wenig vom heroischen Epos behandelt, wie andre attische Lokalmythen, deren ursprüngliche physikalische Bedeutuug klar vorliegt. Den Sinn des natürlichen Vorganges enthüllt die prosaische Poesie Hesiods (Opp. 547—553), welcher bemerkt, dafs im Winter während der Bestellzeit der Äcker öfters kalter Nordwind den aus den Flüssen aufgestiegenen und über das Land gelagerten, fruchtbaren Nebel morgens in die Höhe zu treiben pflege, wobei nur zu bemerken ist, dafs man den Raub dieser Nebelluft keineswegs als vorteilhaft anzusehen hat, wie auch aus Solon (fg. 11, 18—24 Schndw.) hervorgeht, der von der Verwüstung der Fluren (δῃώσας καλὰ ἔργα) spricht (vgl. Empedokles, ed. Karsten p. 426 ff.). Dem die Feuchtigkeit aufzehrenden (βορ-βιβρώσκω) Winde brachte man daher anfänglich wohl nur als bösem Dämon Sühnopfer, wie den Erinnyen u. a. Vergleiche übrigens die ausführliche Behandlung des Mythus bei Welcker, Alte Denkm. III, 144—191, der nachweist, wie seit den Perserkriegen, als Boreas die Flotte des Xerxes bei Sepias und Artemision schädigte, die Athener ihm einen Altar errichteten (Herod. VII, 189; Plat. Phaedr. 228 B) und ein Fest feierten, ja sogar ihn als rechtmäfsigen Schwiegersohn des Erechtheus anerkannten. Von dieser Zeit an wurde der Windgott durchaus populär; er ward nicht blofs im Epos des Choirilos gefeiert, sondern auch sein Raub der athenischen Königstochter von Aischylos und Sophokles in Tragödien behandelt, wobei man, wie es scheint, politische und ethnographische Motive zur Belebung des Stoffes verwandte. Auch stammen erst aus dieser und folgender Zeit die Originale der uns überkommenen (bis jetzt etwa 25) Vasenbilder, welche fast allein diesen Mythus darstellen, und zwar in Art einer Liebesverfolgung oder eines Hochzeitraubes. Denn nachdem schon am Kypseloskasten (etwa 600) Boreas beim Raube, aber nach Art der Giganten mit Schlangenfüfsen dargestellt war (ein Umstand, der selbst an der richtigen Auslegung von Paus. V, 19, 1 irre machen könnte, falls man nicht eben hierin wieder eine Andeutung des alten bösen Dämons, eines Typhoeussohnes nach Hes. Th. 821, 869, sehen will), läfst wenigstens das hervorragende Bild auf einer Münchener Vase (N. 376), von welchem wir das Hauptstück nach Nouvelles Annales de la Section française pl. XXII und XXIII wiedergeben (Abb. 373), in Grofsartigkeit der Komposition und Vollendung der Zeichnung vermuten, dafs es die freie Nachbildung eines bedeutenden Gemäldes sei. Welcker a. a. O. will darin die Hauptvorzüge Polygnots nachweisen; auf ein Gemälde des Zeuxis scheint Lukian. Timon. 54 anzuspielen.

Unser Bild stellt in wunderbar schöner Gruppierung und Zeichnung den gewaltigen König der Winde (Pind. Pyth. 4, 181) mit strengem Blick dar, beschwingt mit mächtigen Fittigen (wie bei Dichtern, vgl. Ovid. Met. VI, 703—713) und das langgewachsene Kopf- und Barthaar strahlenförmig so emporgesträubt (›wie Eiszapfen‹, Brunn), dafs man die aufsteifende Gewalt des Naturphänomens selbst und zugleich die Bildung einer Königskrone darin zu erkennen glaubt, wie er daherfahrend soeben die liebliche Erechtheustochter erfafst und vom Boden emporgehoben hat. Mit ineinander geklammerten Fingern beider Hände (dem sog. Herkulesknoten) hält er die schöne Beute fest. Diese ist nur mit feingefälteltem Ärmelchiton und leichtem Überwurfe bekleidet; ihr Haar hängt am Vorderhaupte in zierlichen Flechten zu beiden Seiten des Gesichts herab und wird durch eine mit bunten Zacken geschmückte Binde zusammengehalten. In ihrem Antlitze ist der Künstler bemüht gewesen, dasselbe Staunen über die jähe Entführung auszudrücken, welches ihre Handbewegung verrät; er hat es jedoch nur bis zu einem halbverlegenen Lächeln gebracht. Übrigens setzt sie ihrem Entführer durchaus nicht solchen Widerstand entgegen, wie wir es bei Persephone regelmäfsig und oft in übertriebener Weise finden; sie scheint sich in ihr göttliches Geschick zu ergeben, und die der nacheilenden Herse hingestreckte Hand will vielleicht eher Abschied nehmen, als sich zur Rettung anklammern; was denn auch



373 Boreas raubt Oreithyia. (Zu Seite 351.)

mit der jüngeren Auffassung dieses Hochzeitraubes in Athen stimmt. Wie auch sonst geschieht, ist sie als die Hauptperson durch Putz und durch den Schmuck der Ohrringe und Armbänder ausgezeichnet vor Herse, welche ihre schöngeringelten Löckchen gröfstenteils unter der Haube (κεκρύφαλος) und einer Stephane birgt. Zu beiden Seiten dieser Hauptscene dehnen sich die nicht unmittelbar mehr an derselben beteiligten Nebenfiguren aus, welche auf unserer Abbildung fehlen: hinter Boreas und der Geraubten eilen fliehend Pandrosos und eine andre unbenannte Jungfrau auf ihren Bruder Kekrops zu, welcher mit langem Lockenhaar und bärtig, in einen Mantel gehüllt und das Scepter aufstützend in ruhiger Haltung dasteht; weiterhin berührt Aglauros flehend mit der Hand den Bart ihres Vaters Erechtheus, welcher ebenso, obwohl der Herse zunächst, von dieser abgewandt steht und von diesem Ereignisse, das sein Haus betraf, noch keine Kunde zu haben scheint. Mit Recht erklärt Welcker diese ganze Gruppe für eine gesonderte Scene, wie denn auch sonst, z. B. beim Raube der Europa oder Thetis, mehrere Schwestern erschreckt davoneilen und dem Vater die Kunde bringen. Indessen läfst Welcker a. a. O. S. 176 die Möglichkeit offen, die schmeichelnde Bitte der Aglauros (die Berührung des Kinnes nach Homer Α 301, Θ 371, τ 473, Eurip. Hecub. 314) als einen Versuch der Fürbitte für den Räuber und zur Erweichung des Vaters für einen Vermittelungsvorschlag zu deuten, dessen Wirksamkeit in der Aeschyleischen Tragödie vorausgesetzt werden darf. Hiernach würde auch diese Scene eine eigentümliche Bedeutung gewinnen, wie sie der Kopie eines hochberühmten Originals entsprechend ist.

Diesem prachtvollen Bilde steht am nächsten ein in Berlin befindliches von ähnlichem Stil und mit derselben Zahl von Personen, jedoch geringerer Zeichnung, abgeb. Gerhard, Etr. und kamp. Vaseng. Taf. 26. Alle übrigen Vasen geben starke Abkürzungen in der Darstellung, meist nur aufser den beiden Hauptpersonen erstaunt fliehende Mädchen, einmal Athena (auf der schönen Vase Mon. Inst. IX, 17). Boreas ist im Begriff die Geliebte zu ergreifen oder er hat sie schon aufgehoben. (Bemerkenswert München N. 748.) Boreas ist meist stark bärtig und hat aufser den grofsen Schwingen oft noch wie Hermes Flügel über den Fufsknöcheln. Einmal ist er in wunderbarer Art doppelköpfig gebildet (Ann. 1860 tav. L M); ein andermal hat er anstatt des flatternden Haares als Thraker eine Kappe auf dem Kopfe mit einer Art von Krone (?) und ist in einen Mantel so eingehüllt, dafs er die Hände nicht zum Greifen rühren kann; dabei schwebt er anscheinend ohne Füfse daher; Gerhard, Auserles. Vasenb. II, 152, 2. Man glaubt hierin einen parodischen Scherz zu erkennen, Welcker a. a. O. S. 187.

Eine schöne Marmorgruppe des Paares, den Vasenbildern in der Komposition ähnlich, mit dem passenden Gegenstück von Eos und Kephalos, diente in Delos als Akroterion, s. Arch. Ztg. 1882, 335. — Über Boreas aufserhalb dieses Mythus s. ›Windgötter‹. Die Boreaden (Zetes und Kalais) abgebildet unter ›Phineus‹ und ›Talos‹. Über Boreas und die Boreaden handelt ausführlich Stephani in Memoiren der Petersb. Akad. 1870—71 VII Taf. 16, der auch mehrere Bildwerke in neuer Art auf die Boreaden deutet. [Bm]

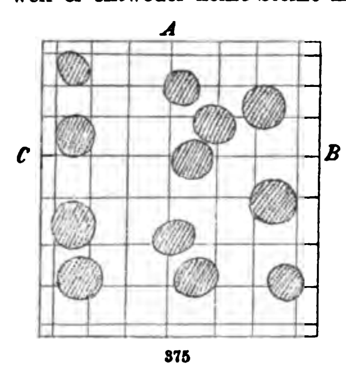
Brettspiele. Das Brettspiel (πεττεία), von welchem die Alten mannigfache Arten kannten, ist eine uralte Erfindung, welche die Griechen zwar dem Palamedes zuschrieben, deren Kenntnis sie aber jedenfalls von andrer Seite, entweder von Ägypten, wo es bereits auf Denkmälern von hohem Altertum vorkommt, oder vom Orient erlangt hatten. Es darf daher nicht Wunder nehmen, dafs wir es bereits bei Homer vorfinden (Od. I, 107), wo die Freier sich damit belustigen, ohne dafs wir freilich Näheres über die Art des Spieles selbst erfahren. Dagegen werden uns aus historischer Zeit eine ganze Anzahl verschiedenartiger Brettspiele genannt und zum Teil auch beschrieben, so dafs wir uns von mehreren derselben eine wenigstens ungefähre Vorstellung zu machen im stande sind. Da ist zunächst zu nennen das Spiel ἐπὶ πέντε γραμμῶν, wobei jeder Mitspielende (deren jedenfalls immer nur zwei waren) fünf Steine (πεσσοί, ψῆφοι, *calculi*) hatte und das Brett durch fünf Linien geteilt war, jedenfalls so, dafs die Linien quer über das Brett, zu den Spielern vertikal, gingen und die Spieler ihre Steine darauf stehen hatten; aufserdem war noch eine sechste Linie da, welche die ἱερὰ γραμμή hiefs; und ein auf dieser Linie stehender Stein wurde nur im äufsersten Notfalle gezogen (Poll. IX, 97 ff.: ἐπειδὴ δὲ ψῆφοι μέν εἰσιν οἱ πεττοί, πέντε δ'ἑκάτερος τῶν παιζόντων εἶχεν ἐπὶ πέντε γραμμῶν . . . τῶν δὲ πέντε τῶν ἑκατέρωθεν γραμμῶν μέση τις ἦν ἱερὰ γραμμή· καὶ ὁ τὸν ἐκεῖθεν κινῶν πεττὸν ἐποίει παροιμίαν, ›κίνει τὸν ἀφ' ἱερᾶς‹. Marquardt, Privatleben S. 836, meint, die ›heilige Linie‹ habe die fünf andern in der Mitte durchschnitten; nur wird man dann denken müssen, dafs das Brett zwei solcher Linien hatte, in jeder Hälfte eine für jeden Spieler). Näheres über die Art des Spieles, Vorrücken der Steine u. s. w. ist nicht bekannt. Sehr beliebt war dann das Städtespiel (πόλεις), das sicherlich identisch ist mit dem römischen *ludus latrunculorum* und mit unserem Schach oder Damespiel Ähnlichkeit gehabt zu haben scheint. Die Tafel war hier in Felder (χῶραι oder πόλεις genannt) eingeteilt, deren Zahl unbekannt ist; jeder der Spielenden hatte dreifsig Figuren (κύνες, *latrunculi*, *milites*, vgl. Poll. l. l. Senec. ep. 106, 11; daher *tabula latruncularia*, Senec. ep. 117, 30) zur Disposition, welche sich durch die Farbe unterschieden

und danach besondere Benennungen hatten (bei den Römern *mandrae* und *latrones*, Mart. VII, 72, 8). Die Spieler rückten nun mit ihren Figuren auf den Feldern vor, je nachdem in gerader oder schräger Richtung, und suchten einander gegenseitig Steine abzunehmen; nach Pollux l. l. wäre jeder Stein,



374 Griechische Brettspieler (Thongruppe).

welcher von zwei andersfarbigen in die Mitte genommen wurde, verloren gewesen (ἡ τέχνη τῆς παιδιᾶς ἐστὶ, περιλήψει δύο ψήφων ὁμοχρόων τὴν ἑτερόχρων ἀνελεῖν). Wer nicht mehr ziehen konnte, weil er entweder keine Steine mehr hatte oder seine übrigen Steine so standen, dafs er keinen Zug mehr zu thun im stande war, war besiegt; und wenn der Sieger selbst nur wenig Steine dabei verloren hatte, so war der Sieg um so rühmlicher. Eine Darstellung dieses Spieles gibt die Abb. 374 nach



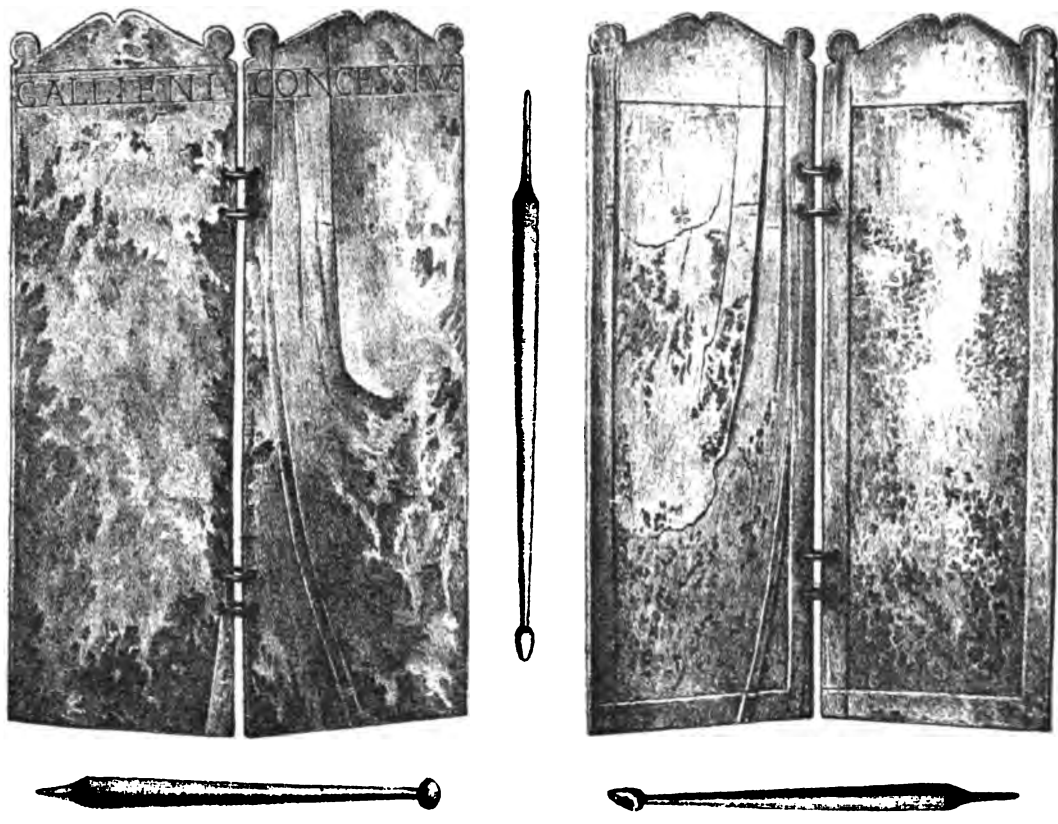
375

Arch. Ztg. 1863 Taf. 173, 1 abgebildete Terrakottagruppe aus Athen, welche einen Jüngling und eine Frau, in Gegenwart einer zuschauenden, karikiert aufgefafsten Persönlichkeit, am Brettspiel darstellt. Die Ansicht des Spielbretts von oben gesehen (Abb. 375) zeigt zwölf platte runde Steine unregelmäfsig verteilt; das Brett ist in 42 quadratische Felder geteilt, doch ist weder hierin, noch in der Stellung der Spielsteine Genauigkeit beabsichtigt. — Wieder eine andre Art des Spieles ist der διαγραμμισμός (Poll. IX, 99), welcher höchst wahrscheinlich identisch ist mit dem römischen *ludus duodecim scriptorum*. Denn beide Spiele wurden aufser mit den verschiedenfarbigen Steinen auch mit Würfeln gespielt, wobei man seinen Stein je nach Mafsgabe des gethanen Wurfes vor- oder zurückziehen mufste; in beiden gebrauchte man eine Tafel, welche auf zwei Hälften je zwölf parallele Linien, also 24 Felder im ganzen hatte; die Zahl der Steine betrug im ganzen 30, die Hälfte schwarz, die Hälfte weifs: vielleicht in der Weise verteilt, dafs jeder Spielende die eine gleichfarbige Hälfte erhielt, wie bei Dame oder Schach. Das Spiel war insofern wahrscheinlich kein reines Glücksspiel, als der Erfolg des Wurfes zwar die Art des Vorrückens, resp. die Entfernung desselben, aber nicht die Wahl des zu rückenden Steines vorschrieb. Anscheinend gewann derjenige, welcher zuerst seine Steine durch sämtliche 24 Linien hindurchgebracht hatte; nähere Details über die Methode des Spieles sind jedoch unbekannt. — Endlich hatten die Römer noch ein Spiel, welches wir mit keinem der uns bekannten griechischen identifizieren können und für welches uns auch keine Benennung erhalten ist, das aber beschrieben wird als gespielt mit drei Statuen auf drei in der Mitte unterbrochenen Linien. Man bringt mit diesem Spiel noch erhaltene beinerne Täfelchen in Verbindung, welche je zweimal sechs Buchstaben in drei Linien aufweisen, die zusammen Worte bilden, aber ohne Rücksicht auf diese äufserlich getrennt sind, z. B.:

SEMPER · INHANC		SITIBI · TESSEL
TABVLA · HILARE	oder:	LAFAVE · TEGOTE
LVDAMV · SAMICI		STVDIO · VINCAM.

Solche *tabulae lusoriae*, deren Bedeutung wir freilich auch nicht kennen, sind in beträchtlicher Zahl aufgefunden und behandelt von Bruzza, Bulletino communale 1877 p. 81 ff. Vgl. sonst im allgemeinen Hermann, Privataltert. S. 508 ff.; Marquardt, Privatleben d. Römer S. 831 ff.; Becker-Göll, Charikles II, 371; Gallus III, 468; Becq. de Fouquières, les jeux des anciens p. 384 ff. [Bl]

Briefe. Die Zusendung schriftlicher Nachrichten an entfernte Personen reicht bis in die Anfänge des Schriftwesens zurück; schon in den Homerischen Gedichten wird ein Brief erwähnt (Il. VI, 169: γράψας ἐν πίνακι πτυκτῷ θυμοφθόρα πολλά, wo man freilich nicht an wirkliche Schriftzüge, sondern nur an symbolische Zeichen glauben will). Man bediente sich dazu in der Regel der auch sonst zum Niederschreiben von Notizen u. dergl. allgemein üblichen Täfelchen, πίνακες, δέλτοι, *tabellae, codicilli, pugillares*, deren meist zwei, drei, vier oder noch mehr (*diptycha, triptycha* etc.) miteinander verbunden waren und auf deren wachsüberzogener Fläche man mit dem spitzen Griffel die Schrift einritzte (Näheres s. unter »Schreibgerät«). Diese Form des Briefes blieb das



376 Brieftäfelchen aus Rom.

ganze Altertum hindurch sehr verbreitet. Abb. 376, nach Bull. municipale II (1874) tav. 7 und 8, zeigt uns ein solches, aus zwei Holzplättchen bestehen-

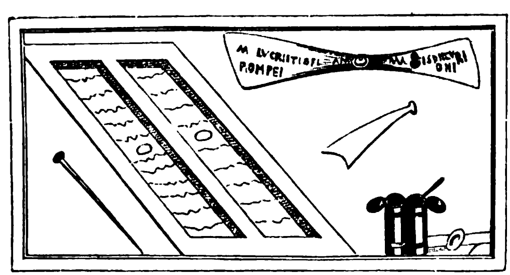


377 Schreibendes Mädchen, Pompeji.

des Täfelchen von aufsen und innen nebst den dazu gehörigen Griffeln. Auf einem pompejanischen Wandgemälde (Mus. Borbon. I, 2) überbringt ein auf einem Delphin reitender Amor dem Polyphem ein solches Briefchen von der Galathea, wie denn die Täfelchen namentlich für Liebesbriefe beliebt waren. Das anmutige Mädchen, Abb. 377, nach dem Wandgemälde Mus. Borbon. VI, 35) ist sicherlich auch im Begriff, auf die in ihrer Hand gehaltene Tafel eine Liebesbotschaft niederzuschreiben. Man verschlofs diese Täfelchen dadurch, dafs man durch Löcher, welche in ihnen, meist in der Mitte, angebracht waren, eine Schnur (λίνον, *linum*) zog, dieselbe mehrmals herumwickelte, zusammenknüpfte und an den Enden versiegelte (Plaut. Bacchid. 748: *cedo tu ceram ac linum actutum, age obliga, opsigna cito*). Zum Siegeln bediente man sich in früherer Zeit vornehmlich einer gewissen Thonerde, welche speziell von dieser Anwendung den Namen Siegelerde γῆ σημαντρίς (Herod. II, 38) führte (bei den Römern blofs *cretula*); die Römer pflegten an ihrer Stelle fast ausschliefslich Wachs zu gebrauchen. Über die zum Siegeln verwandten Ringe s. Art. — Aufser den Täfelchen bediente man sich für Briefe auch des Papyrus (s. »Schreibgerät«). Man pflegte später die *codicilli* wesentlich für kürzere Briefe an Einheimische, an Nahbefreundete u. dergl. zu verwenden, Papyrus aber (zumal eine eigens für Briefe bestimmte Sorte, *charta epistolaris*, Mart. XIV, 11) für gröfsere Briefe und namentlich für solche, welche bestimmt waren,

in weitere Ferne zu gehen; diese letzteren werden denn auch ganz speziell *epistolae* genannt (Senec. ep. 55, 11: *adeo tecum sum, ut dubitem, an incipiam non epistulas, sed codicillos tibi scribere*). Der Papyrusbrief wurde entweder gefaltet wie bei uns, oder, was wohl das häufigere war, zusammengerollt und ebenso wie die *codicilli* mit einem Faden umwunden und versiegelt; auf die Aufsenseite schrieb man die Adresse, wie das der in Abb. 378, nach Overbeck, Pompeji, 4. Aufl. S. 314 Fig. 169, einem pompejanischen Wandgemälde, abgebildete Brief zeigt, der die Adresse trägt: *M. LVCRETIO. FLAM. MARTIS. DECVRIONI. POMPEI.*

Die Beförderung der Briefe erfolgte, da es keine Briefpost im Altertum gab (vgl. »Postwesen«), fast durchweg auf privatem Wege: man benutzte eine sich bietende Gelegenheit, verreisenden Freunden, Kaufleuten, Schiffskapitänen u. s. w. Briefe mitzugeben. Nur Staatsbehörden, Fürsten u. dergl. besorgten ihre amtlichen Briefe durch eigene Kuriere



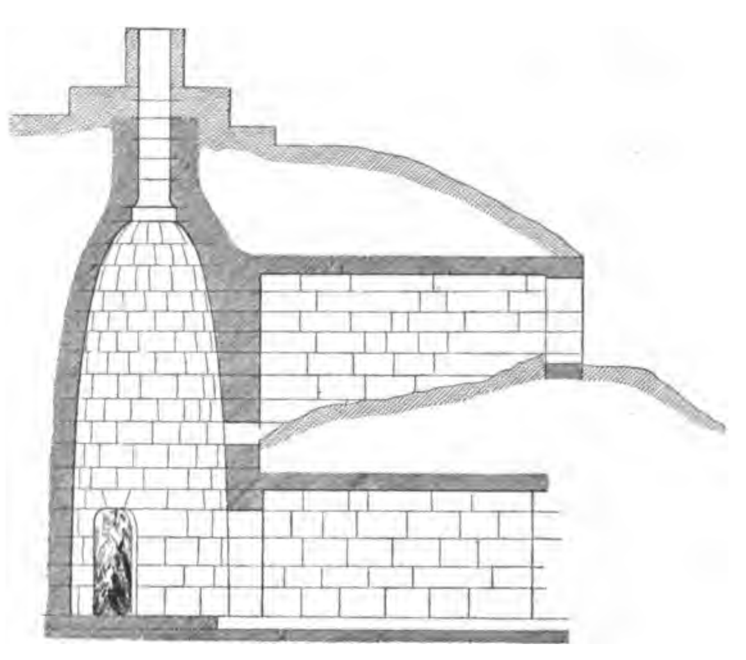
378 Briefschreibegerät.

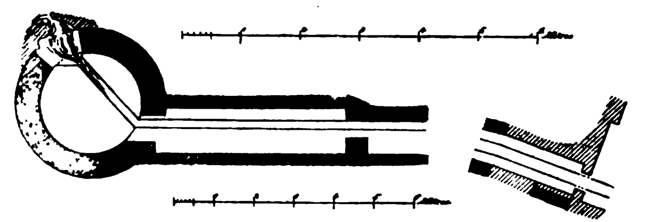
und wir wissen, dafs diese Art der Brief- und Nachrichtenbeförderung namentlich im persischen Reiche sehr ausgebildet war. Mitunter mochten wohl auch Privatleute Gelegenheit haben, von solchen offiziellen Briefboten Gebrauch zu machen, was namentlich in der Kaiserzeit häufig vorgekommen zu sein scheint. Reiche Leute, die über viel Sklaven verfügten, hielten sich nicht blofs ihre *servi ab epistolis*, die die Korrespondenz zu besorgen hatten, sondern auch eigene *tabellarii* zur Beförderung derselben. Vgl. Hudemann, Gesch. des röm. Postwesens S. 11 f., und im allgemeinen Marquardt, Privatleben. S. 781 ff., Becker-Göll, Charikles II, 159, Gallus II, 456. [Bl]

Brot (ἄρτος, *panis*), über dessen Bereitung der Art. »Bäckerei« zu vergleichen ist, machten die Alten vornehmlich aus Weizenmehl, seltener aus Gerste, Spelt, Hafer u. s. w.; Roggenbrot war durchaus ungebräuchlich und galt als barbarische Speise. Vom Weizenbrot unterschied man mehrerlei Qualitäten, feinere und gewöhnliche, je nachdem man das beste, am reinsten durchgesiebte und weifseste Mehl, oder gröbere Sorten oder selbst Mehl mit Kleie dazu nahm. Andere Unterschiede ergaben sich daraus, ob man das Brot säuerte oder nicht, sowie aus den mannigfaltigen beigesetzten Zuthaten: Salz, Milch, Öl, Honig, Gewürze u. dergl.; noch andere endlich aus der Art des Backens, indem nicht alle Brote aus freier Hand geformt und so im Ofen gebacken, sondern manche auch in einer Form, andere in einem Tiegel, in der Asche u. s. w. gebacken wurden. Die gewöhnlichste Form der Brote ist die runde, mit zwei senkrecht einander schneidenden Kerben; vgl. Abb. 224 und 225; dieselbe Form zeigen auch die in Pompeji in verkohltem Zustande aufgefundenen Brote. Vgl. Blümner, Technol. u. Terminol. d. Gewerbe I, 68 ff.; Voigt im Rhein. Mus. XXXI (1876) S. 105 ff. [Bl]

Brunnen und **Quellen.** Von den aus dem Erdboden direkt hervorsprudelnden, lebendigen Quellen (κρῆναι, *fontes*) unterscheidet man die Brunnen (φρέατα, *putei*), welche entweder Zisternen zur Sammlung des Regenwassers oder künstlich in die Erde gegrabene Schachte sind, die von unterirdischen Quellen gespeist werden, oder die bei Anlage von Wasserleitungen von diesen ihr Wasser aus oft weiter Ferne erhalten. Da Quellen in gröfseren Städten nur selten in gröfserer Zahl sich zu finden pflegten (Athen besafs nur eine einzige, die Kallirrhoe), so war die Anlage von Brunnen behufs genügender Wasserversorgung der Bewohner eine wichtige Aufgabe der Behörden; in Athen lag die Besorgung der städtischen Brunnenanlagen den Agoranomen ob, während auf dem Lande eigene ὑδάτων ἐπιστάται und κρηνῶν ἐπιμεληταί für Instandhaltung und gesetzmäfsige Benutzung ebenso der Wasserläufe wie der Brunnen und Quellen Sorge zu tragen hatten. Der künstlerische Sinn der Alten, verbunden mit der Pietät, die man den segenspendenden Gewässern widmete, liebte es, Brunnen und Quellen mit architektonischem und plastischem Schmuck zu versehen. Brunnenschachte, aus denen das Wasser aus der Tiefe mittels eines Eimers heraufgeholt wurde, umgab man, schon um die Gefahr des Hineinfallens abzuwehren, mit einer steinernen Einfassung, *puteal* genannt. Solche Einfassungen haben sich in beträchtlicher Zahl, namentlich auch in Pompeji, erhalten; sie sind bisweilen mit Skulpturen geschmückt, wie die unter dem Namen des korinthischen und des capitolinischen Puteals bekannten, die man als Einfassungen von Tempelbrunnen betrachtet, sonst aber meist einfach kanneliert; sehr oft lassen sich noch deutlich die Spuren des Strickes oder der Kette erkennen, woran der Eimer heraufgewunden wurde. Vielfach überbaute man auch den Brunnen gänzlich, wie das auch bei Quellen, um dieselben kühler und vom Regenwasser rein zu erhalten, häufig geschah. Solche Brunnen- und Quellhäuser haben sich mehrfach noch erhalten; Abb. 379 zeigt das von Rofs beschriebene Quellhaus der Quelle Burinna auf der Insel Kos, nach Arch. Ztg. VIII (1850) Taf. 22. Das Wasser der am Bergabhang entspringenden Quelle

ist hier aus dem Felsspalt, dem sie entströmt, in ein kreisrundes Gemach von 2,85 m Durchmesser und 7 m Höhe (in der Form der bekannten Kuppelgräber von Mykenä) geleitet, aus welchem es durch einen etwa 2 m hohen und 35 m langen unterirdischen Kanal aus dem Felsen herausgeführt wird. Der Durchschnitt zeigt das Kuppelgemach mit dem durch den Berg hindurch geführten Schacht, der der Quelle frische Luft zuführte; über dem Kanal liegt ein kleines Gemach, vielleicht ein Nymphaeum oder dergl. — Sehr häufig finden wir auf Vasenbildern Brunnenhäuser in tempelartiger Anlage dargestellt, namentlich bei Darstellung der Troilossage; auch das unter ›Parisurteil‹ abgebildete Vasenbild (Mon. Inst. IV, 18) zeigt ein solches von vier ionischen Säulen getragenes Brunnenhaus, bei dem oberhalb das Wasser aus zwei Silensköpfen hervorströmt; ähnlich ist das auf der sog. François-Vase abgebildete Quellhaus. Auf schwarzfigurigen Vasenbildern werden häufig Frauen dargestellt, welche mit ihren Wasserkrügen (Hydrien) zum Brunnen kommen; denn wenn auch in den besseren Familien jedenfalls das Wasserholen durch die Sklaven





379 Quellhaus auf der Insel Kos. (Zu Seite 356.)



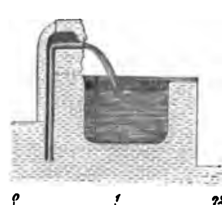
380 Brunnenscene. (Zu Seite 358.)

besorgt wurde, so holten doch die ärmeren Bürgerfrauen ganz ebenso, wie in der heroischen Zeit die Königstöchter, das für den häuslichen Bedarf notwendige Wasser selbst am Brunnen (vgl. Arist. Lysistr. 327), und letzterer mochte daher im Altertum ebenso ein beliebter Sammelplatz des nach Neuigkeiten lüsternen Weibervolkes sein, wie in kleinen Städten und auf dem Lande es heute noch der Fall ist. Abb. 380, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 306, zeigt uns eine derartige Scene am Brunnen, zugleich die Art, wie die leeren Hydrien auf dem Kopfe getragen wurden. Auch an diesen einfacheren



381 Troilos am Brunnen (s. Art.).

öffentlichen Strafsenbrunnen war plastischer Schmuck beliebt; namentlich liebte man es, das Wasser aus verzierten Röhren herauslaufen zu lassen, besonders aus Tiermäulern, Silensköpfen u. dergl. Vgl. Abb. 381, von einem schwarzfigurigen Vasenbilde bei Gerhard a. a. O. Taf. 22. Auch sonst diente die Plastik vielfach zur Verschönerung der Brunnen (zu vgl. Curtius, die Plastik der Hellenen an Quellen und Brunnen, in den Abhandl. d. Berl. Akad. d. Wissensch. f. 1876): man stellte Statuen dabei auf, zumal Figuren, welche sich in irgend einen sinnvollen Zusammenhang mit dem Wasser setzen liefsen; eine Mode, welche besonders die alexandrinische Kunst in anmutiger Weise ausgebildet hat, von der die römische Kunst den Brauch übernahm (vgl. unten).



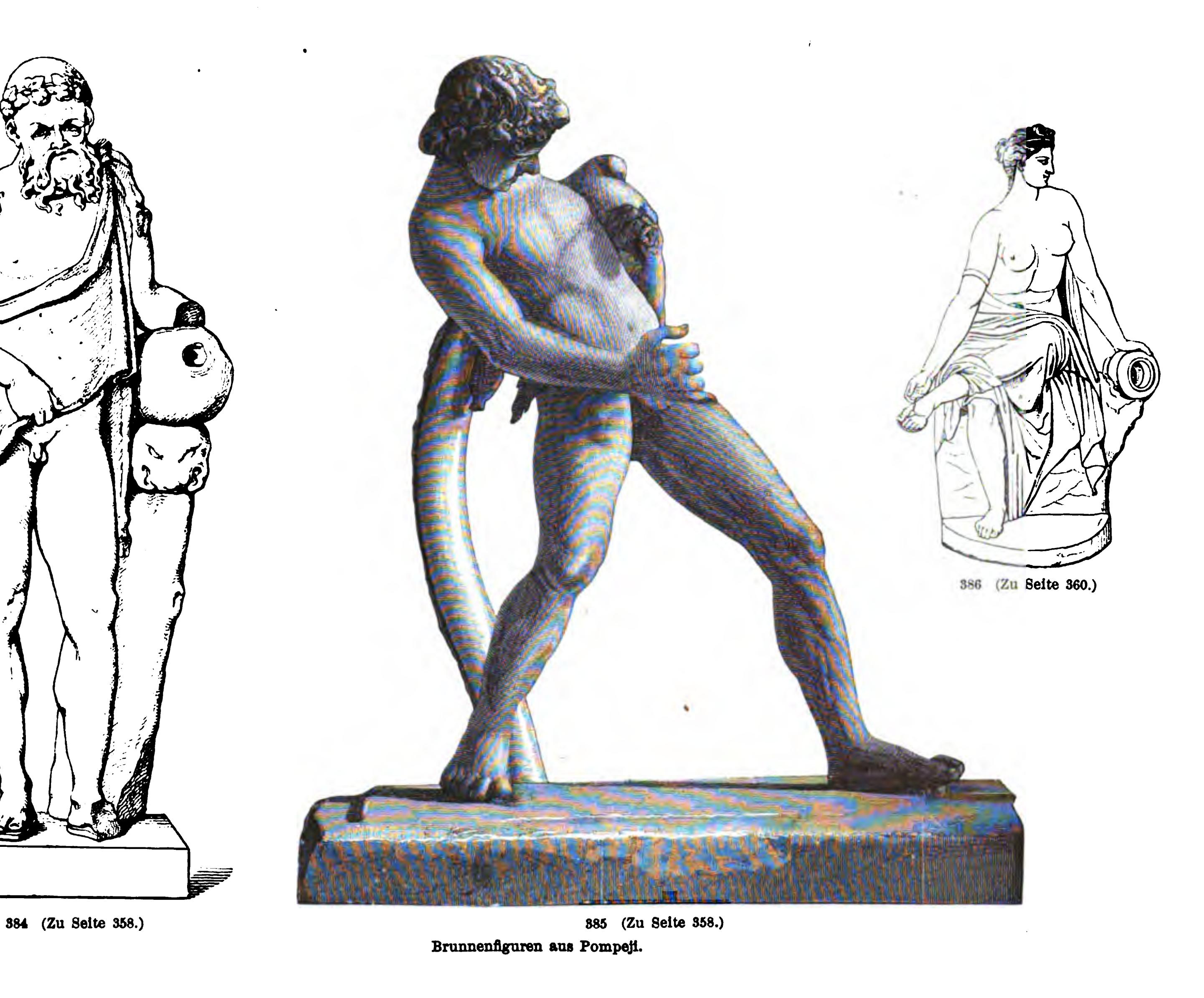
382 Strafsenbrunnen.

Über die Art der Anlage von öffentlichen und privaten Brunnen in römischen Städten werden wir am genauesten durch die Ruinen von Pompeji unterrichtet, wo sich an allen Strafsen und Strafsenecken, sowie in sehr zahlreichen Häusern Brunnen finden, die von der allgemeinen Wasserleitung gespeist wurden. Die meisten öffentlichen Brunnen sind freilich sehr einfach: durch einen kleinen massiven Pfeiler von Haustein geht das Leitungsrohr hindurch, und das Wasser fällt aus der in der Regel etwas bildlich verzierten Mündung in ein viereckiges Bassin, aus welchem es ein unterirdischer Abflufs wieder fortführt. Man vgl. Abb. 382 und 383, Durchschnitt und Ansicht eines Brunnens, nach Overbeck, Pompeji 4. Aufl. S. 240 Fig. 128 und S. 241 Fig. 131; der dargestellte Brunnen liegt an einer Strafsenkreuzung, und hinter ihm ist ein gröfserer Wasserbehälter sichtbar. Reicher verzierte Brunnen pflegen sich in den Häusern zu finden, wo meistens an Stelle des das Leitungsrohr enthaltenden Cippus eine Marmor- oder Bronzestatue tritt, durch welche das Brunnenrohr geleitet ist und die meist so gewählt ist, dafs das herausfliefsende Wasser in innerem Zusammenhang mit der Bedeutung der Figur steht. Besonders gern verwandte man hierfür Persönlichkeiten des bacchischen Kreises, um durch den Gegensatz des Wassers zu dem Weindurst der Dionysosbegleiter einen humoristischen Effekt hervorzurufen; so findet man besonders oft den dicken Silen mit seinem Schlauch, den er bald auf der Schulter trägt (vgl. Jordans Abhandlung: Marsyas auf dem Forum zu Rom, Berlin 1883), bald als Stütze benutzt, wie in der Abb. 384, nach Mus. Borbon. XI, 61, abgebildeten Statue. Sehr hübsch erfunden ist auch der vor kurzem in Pompeji aufgefundene Satyr mit dem Schlauche (Abb. 385, nach Overbeck, Pompeji S. 548 Fig. 285), wo nur das nach dem Schlauch führende Brunnenrohr in ungeschickter Weise von



383 Strafsenbrunnen.





384 (Zu Seite 358.)

385 (Zu Seite 358.)

386 (Zu Seite 360.)

Brunnenfiguren aus Pompeji.

außen geführt, anstatt wie sonst üblich durch die Figur selbst gelegt ist. Nicht minder sinnig erdacht ist Abb. 386, nach Overbeck S. 547 Fig. 284 b, eine Quellnymphe, welche eben im Begriff steht, die Sandalen zu lösen, gleichsam um bald in das Wasser herabzusteigen, welches aus der von ihrer Rechten gehaltenen Urne in das Bassin hinunterströmt; oder der Fischer (s. die Abbildung unter ›Fischer‹), welcher emsig in dem Bassin, an welchem er sitzt, nach Fischen angelt, während das Wasser aus einer an seinem Sitz angebrachten Maske herausströmt. — Weniger naturgemäfs, doch meist anmutig ausgeführt, erscheint es, wenn ganze Tierfiguren als Wasserspeier erscheinen, entweder alleinstehend oder mit menschlichen Figuren gruppiert. So war die berühmte Bronzegruppe des die Hirschkuh bezwingenden Herakles (jetzt in Palermo) als Brunnenfigur am Rande des Impluviums aufgestellt und das Wasser kam aus dem Munde des zu Boden geworfenen Hirsches heraus. Bei der Abb. 387 nach einer Photographie abgebildeten Statue eines kleinen Amor, welcher eine Gans im Arm hält, flofs das Wasser aus dem Schnabel des Vogels heraus; die Abbildung zeigt deutlich das im Munde der Gans angebrachte Leitungsrohr. Die Fülle derartiger Brunnenanlagen und der Reichtum, welcher sich in der Erfindung der damit in Verbindung gesetzten Figuren zeigt, läfst uns ahnen, wie verschwenderisch einst die Hauptstadt mit solchen Anlagen ausgestattet gewesen sein mag. Vgl. aufser Overbeck a. a. O. auch Hermann, Griech. Privataltert. S. 138 f. [Bl]

387 Amor mit der Gans (Brunnenfigur).



388

Brutus, 1) Lucius Junius Brutus, der Begründer der Republik, wird uns bildlich vorgeführt auf einem Denar des Münzmeisters Marcus Brutus (59 v. Chr.), seines angeblichen Nachkommen. (Cohen méd. cons. pl. XXIII Junia 11.) Abb. 388. Übereinstimmend damit erscheint er auf einer Goldmünze (Cohen pl. XXIV Junia 18), welche Pedanius Costa, Unterfeldherr des M. Brutus, um 43 in Asien prägen liefs. Da der Kopf auf beiden nichts Altertümliches hat, so wird der Typus nicht von der alten capitolinischen Statue in Erz (Plut. Brut. 1) entlehnt, sondern später erfunden sein. Über die Zweifelhaftigkeit andrer Brutusbilder s. Bernouilli, Röm. Ikonogr. I, 19 ff. Der schöne Charakterkopf von Bronze im Capitol, welcher diesen Namen führt (Righetti II, 248), stimmt allerdings mit den Münzen, doch läfst sich auch hier nur (mit Braun, Ruinen u. Mus. Roms S. 127) annehmen, dafs der alle diese Bilder auszeichnende ›Zug einer tiefen Melancholie, der sich als Hintergrund eines hohen Berufs das nahe Lebensende hinstellt‹, auf Erfindung eines geistreichen Künstlers beruht, welcher den strengen Richter der eigenen Söhne und zugleich den schmerzvollen Vater darzustellen sich vorgesetzt hatte.

2) Marcus Junius Brutus, der Mörder Cäsars, bekanntlich nicht mit dem vorigen verwandt, da seine Familie plebejisch war. Geboren 85 v. Chr. erreichte er nur das 43. Lebensjahr. Nach Plutarch, Brut. 29 zeichnete ihn im Gegensatze zu Cassius milde und hochherzige Gesinnung, Unempfänglichkeit für gemeine Leidenschaften und Unbeugsamkeit in seinen Entschlüssen aus. Im Beginne des Bürgerkrieges, als er mit Pompejus ging, liefs er Haupthaar und Bart wachsen, Lucan. Phars. 2, 372; doch ist es unwahrscheinlich, dafs er dies nach der Begnadigung durch Cäsar fortgesetzt habe. Erst als nach der Ermordung des letzteren die Befreier fast verlassen sich in ihre Provinzen zurückziehen mufsten, mag er jenes Zeichen der Trauer erneuert haben, wie die Münzen andeuten. Als mager und bleich bezeichnet ihn Cäsar bei Plut. Brut. 8 (τοὺς ὠχροὺς καὶ ἰσχνοὺς ἐκείνους Βροῦτον, λέγων καὶ Κάσσιον). —



389 (Zu Seite 361.)

Sein Bildnis ist unzweifelhaft auf einigen von Unterfeldherren seiner Partei 44—42 in Asien geprägten Münzen; unter diesen die merkwürdigste von Plaetorius Cestianus mit zwei Dolchen und der Freiheitsmütze, darunter Idus Martiae, welche schon Dio Cass. 47, 25 beschreibt; ἐς τὰ νομίσματα ἃ ἐκόπτετο εἰκόνα τε αὑτοῦ καὶ πιλίδιον ξιφίδιά τε δύο ἐνετύπου. Wir geben sie (Abb. 389) nach Cohen méd. cons. pl. XXIV Junia 16. Dieselben Abzeichen sind auch auf einigen nach den Münzen gearbeiteten Gemmen (Cades V N. 237—240) zu sehen. Dafs es aber auch nach dem Sturze der Republik noch manche gröfsere Bildnisse von Brutus und selbst an öffentlichen Orten gab, bezeugt die Erzählung bei Plut. comp. Dion. et Brut. extr., welche für Augustus und die Mailänder in gleicher Weise ehrenvoll ist; ferner Appian. Bell. civ. IV, 51 fin., wo ebenfalls Augustus einen früheren Quästor des Brutus, der ihm dessen Bild in seinem Hause zeigt, wegen seiner Gesinnungstreue belobt. — Unter den heutzutage als Brutus benannten Antiken gibt es aber nur eine, in deren Ansehung grofse Übereinstimmung herrscht: eine vorzügliche Marmorbüste des capitolinischen Museums im Zimmer des sterbenden Fechters N. 9. Wir geben deren Seitenansicht nach Visconti pl. VI, 2 (Abb. 390).

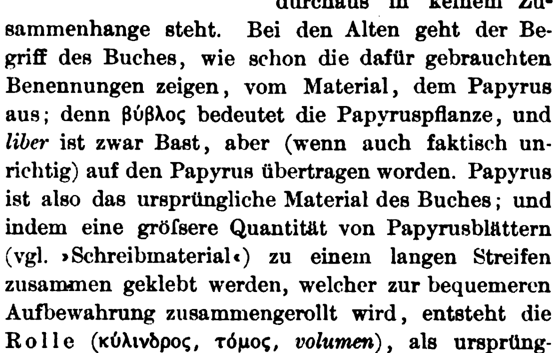


390 Marcus Brutus.

Die Hälfte der Nase ist ergänzt; einige Ausbesserungen im Gesicht sind in ikonographischer Hinsicht ohne Bedeutung. Die Ähnlichkeit mit den Münzen ist nicht abzuleugnen: die fast viereckige Kopfform, das jugendliche Aussehen, die dicken Lippen und besonders das dicht und glatt aufliegende Haar, welches vorn geradlinig beschnitten ist, bilden Eigentümlichkeiten, gegen welche kleinere Abweichungen nicht aufkommen, sondern sich durch die Unruhe der Zeit und Flüchtigkeit der Zeichner genügend erklären. Bernouilli, Röm. Ikonogr. I, 191 ff. hegt noch einzelne Skrupel; mit vollem Rechte aber verwirft er die Authentizität aller übrigen auf Brutus bezogenen Darstellungen (namentlich zweier Marmorköpfe in Neapel). [Bm]

Bryaxis, Bildhauer von Athen, Skopas' Genosse am Mausoleum (Plin. XXXVI, 30, 31). Aufser einer Reihe von Götterbildern schuf er das Ideal des Serapis (Clem. Alex. prot. 14 Sylb.). Trotz der ziemlich verworrenen, an dieser Stelle gegebenen Nachricht scheint er der Künstler zu sein jenes so häufig wiederkehrenden Ideales des Unterweltgottes, das uns denselben nicht nur als den unerbittlichen Beherrscher des Totenreiches, sondern gleichzeitig, charakterisiert durch das Scheffelmafs auf dem Haupte, als den Gott der fruchtbaren Erdentiefe darstellt. Vgl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I, 384 f. S. ›Serapis‹. [J]

Bücher und Buchhandel. Die in der prosaischen und poetischen Litteratur der Alten gebräuchliche Einteilung in Bücher (βίβλοι, *libri*) zeigt uns, dafs der Begriff des Buches bei den Alten etwas andres ist, als was wir heutzutage darunter verstehen. Was wir heut ›Buch‹ nennen, ist entweder ein Werk in seiner Totalität, mag es klein oder grofs, ein- oder mehrbändig sein; oder es ist eine Unterabteilung eines Werkes, die man ebenso gut ›Abschnitt‹ oder ›Teil‹ nennen könnte, deren Länge ebenfalls beliebig ist und die mit der äufserlichen Einteilung des Werkes in Bände meist durchaus in keinem Zusammenhange steht. Bei den Alten geht der Begriff des Buches, wie schon die dafür gebrauchten Benennungen zeigen, vom Material, dem Papyrus aus; denn βύβλος bedeutet die Papyruspflanze, und *liber* ist zwar Bast, aber (wenn auch faktisch unrichtig) auf den Papyrus übertragen worden. Papyrus ist also das ursprüngliche Material des Buches; und indem eine gröfsere Quantität von Papyrusblättern (vgl. ›Schreibmaterial‹) zu einem langen Streifen zusammen geklebt werden, welcher zur bequemeren Aufbewahrung zusammengerollt wird, entsteht die Rolle (κύλινδρος, τόμος, *volumen*), als ursprüng-





lichste und im allgemeinen auch die gröfste Zeit des Altertums hindurch gewöhnlichste Form des Buches. Eine wichtige Frage ist die nach dem üblichen Umfang der Rollen; denn wie auch beim modernen Buch über eine gewisse Bogenzahl, wenn dasselbe handlich bleiben soll, nicht gut hinausgegangen werden kann, so war auch für die Rolle, wenn dieselbe bequem benutzbar sein sollte, eine bestimmte Grenze des Umfangs notwendig. Hierüber haben die eingehenden Untersuchungen von Th. Birt, Das antike Buchwesen, Berlin 1882, wertvolle Aufschlüsse gegeben. Anfänglich, namentlich bevor der Buchhandel sich weiter entwickelt hatte, machte man Rollen von oft sehr bedeutender Ausdehnung. Unter den ägyptischen Papyrusrollen finden sich Exemplare von 21, ja sogar von 42 m Länge; letztere würde die ganze Odyssee aufnehmen können, und in der That hat man auch in Griechenland Rollen besessen, welche den ganzen Homer, den ganzen Thukydides enthielten: letzterer wird auf 23144 Zeilen oder 81 m Länge berechnet (über die Methode dieser Berechnung s. unten). Auch aus der römischen Litteratur werden Bücher von bedeutendem Umfange erwähnt; so war des Livius Andronicus Odyssee, des Naevius punischer Krieg anfänglich ein einziges Buch. Allein Rollen von so grofsem Umfange waren in mehr als einer Hinsicht unpraktisch. Da man beim Lesen die Rolle in den Händen hielt und abwickelte, so war ein grofses Volumen zum Halten sehr unbequem; nicht minder war das Zurückrollen gelesener Rollen, das Aufsuchen einer einzelnen Stelle u. dergl. sehr mühselig. So erklärt sich der bekannte Ausspruch des Kallimachos: μέγα βιβλίον μέγα κακόν. Ihm und seinen Kollegen an der alexandrinischen Bibliothek (s. »Bibliotheken«) verdankt man höchst wahrscheinlich die Neuerung, die Buchrollen auf einen mäfsigen Umfang zu beschränken; sei es nun, dafs sich der Schriftsteller die fertige Rolle vom Papierfabrikanten kaufte (die βιβλία ἄγραφα), sei es, dafs er sich dieselbe nach seinem Bedarf selbst aus den einzelnen unverbundenen Blättern *(plagulae)* zusammensetzte, er konnte in jedem Falle über ein Maximalmafs der Rolle nicht leicht hinausgehen. Was dieses Maximalmafs anlangt, so gilt ein solches nicht unterschiedslos für alle Litteraturgattungen; vielmehr waren für die einzelnen Gattungen verschiedene Buchmaxima oder Formate üblich. Man wählte nämlich für leichtere Lektüre, wie Poesien, Romane, Briefe u. s. w. kleinere Rollen, welche bequem zu handhaben waren; für Prosaschriften historischen oder sonst wissenschaftlichen Inhaltes nahm man umfangreichere Volumina (Isid. Orig. VI, 12, 1: *quaedam genera librorum apud gentiles certis modulis conficiebantur, breviore forma carmina atque epistolae; at vero historiae maiore modulo scribebantur*). Man berechnete nun den Umfang eines Buches in der Regel nicht wie bei uns nach Seiten (σελίδες, *paginae*), obgleich auch dies bisweilen vorkam, sondern nach Zeilen (στίχοι, *versus*), und zwar nicht blofs bei poetischen Werken, wo eine solche Zählung sich von selbst ergab, sondern auch in Prosaschriften. Da nun jedes Blatt die gleiche Anzahl Zeilen hatte, so waren die Autoren leicht im Stande, den Umfang ihrer Werke genau zu konstatieren, und verschiedene Schriftsteller haben auch am Schlufs eines Buches ausdrücklich die Zeilenanzahl notiert; auch die Bibliothekare trugen diese auf den Endseiten der Rollen stehenden Ziffern in ihre Kataloge ein. Indessen scheinen nicht diese Vorteile gerade die Veranlassung zu der sog. stichometrischen Zählung gewesen zu sein: vielmehr ist dieselbe offenbar aus den rein praktischen Tendenzen der Buchhändler und Abschreiber hervorgegangen. Der Buchhändler bestimmte nach diesen stichometrischen Vermerken den Ladenpreis der Exemplare, und der Abschreiber wurde nach der Zeilenzahl honoriert. Im Edikt des Diocletian werden für 100 Zeilen gewöhnlicher Schrift 40 Denare als Lohn angegeben (ungefähr 96 Pfennig); das gilt aber natürlich nur für einen freien Arbeiter, und abschreibende Sklaven erhielten selbstverständlich gar keine Bezahlung. Auch für die Länge der Zeile gibt es, ungeachtet auch gröfsere oder kleinere Formate vorkommen konnten, eine bestimmte Norm: es ist das der daktylische Hexameter, welchen man auch für die Prosa als Normalzeilenmafs beibehielt und auf ungefähr 35 Buchstaben oder 16 Silben berechnete. Von diesen Voraussetzungen aus hat sich die ungefähre Maximalgröfse des antiken Buches ermitteln lassen: dasselbe beträgt (die ältere Litteratur ausgenommen) beim Poesiebuch ungefähr 1000 Zeilen; beim Prosabuch scheinen 1500—2000 Zeilen Durchschnittsgröfse gewesen zu sein; es kamen aber viel bedeutendere Mafse, bis über 4000 Zeilen vor.

Was das Äufsere der Buchrolle anlangt, so ist zunächst bekannt, dafs man das Papier nur auf einer Seite zu beschreiben pflegte. Die fertig geschriebene Rolle wurde mit Zedernöl getränkt, um sie vor Motten- und Wurmfrafs zu schützen; das Papier erhielt dadurch einen etwas gelblichen Ton (daher *carmina cedro digna*, die unsterblich zu sein verdienen, Pers. 1, 42 u. s.). Das letzte Blatt (ἐσχατοκόλλιον genannt) wurde an ein dünnes Stäbchen (ὀμφαλός, *umbilicus*) von poliertem Holze angeklebt, um welches man die Rolle aufwickelte; dasselbe war an den Enden entweder glatt, so dafs dieselben in einer Fläche mit dem Schnitt der Rolle lagen, oder mit gefärbten resp. vergoldeten Knöpfchen *(cornua)* versehen, welche bequeme Handhaben beim Auf- und Zuwickeln abgaben. Der Rand der Rolle wurde oben und unten sorgfältig beschnitten, mit

Bimstein geglättet und (meist schwarz) gefärbt. Dazu kam als äufsere Hülle ein in der Regel von Pergament hergestelltes Futteral (daher διφθέρα, *membrana* genannt), welches ebenfalls (gelb oder purpurn) gefärbt wurde; und als Titel ein schmaler, hochrot gefärbter Pergamentstreifen (σίττυβος, *titulus, index*), welcher die Inhaltsangabe der Rolle trug und an derselben so befestigt wurde, dafs er, auch wenn die Rolle im Futteral war, oben sichtbar blieb, damit man ein gesuchtes Buch leicht und ohne die Rolle erst aus dem Umschlag herauszunehmen, finden könnte. Im allgemeinen vergleiche man, anstatt anderer Belege, die übersichtliche Zusammenstellung bei Martial III, 2:

Cedro nunc licet ambules perunctus
et frontis gemino decens honore
pictis luxurieris umbilicis;
et te purpura delicata velet
et cocco rubeat superbus index.

Beim Lesen pflegte man zu sitzen und die Rolle so abzuwickeln (ἀνελίσσειν, *evolvere*), dafs die rechte Hand das noch nicht Gelesene langsam abrollte, während die Linke das bereits Gelesene gleichzeitig wieder zusammenrollte (vgl. die Schale des Duris unter »Schulen«). Doch war dies nur ein vorläufiges Aufwickeln, um beim Lesen durch den Papierstreifen nicht behindert zu sein; wollte man ein festeres Zusammenrollen bewirken, so nahm man den Umbilicus in beide Hände, drückte den Anfang der Rolle unter das Kinn und rollte so, den Umbilicus mit beiden Händen drehend, den ganzen Streifen fest zusammen (Mart. I, 66, 7: *chartae, quae trita duro non inhorruit mento*). Abbildungen von Buchrollen s. »Briefe« und »Schreibgerät«.

Pergament wurde zu Bücherrollen nur in seltenen Fällen verwandt, weil es zum Rollen zu dick war und auch wohl meist auf beiden Seiten beschrieben wurde. Aber auch der Pergamentcodex, d. h. das aus einzelnen Pergamentblättern zusammengeheftete Buch, hat im Altertum niemals so allgemeine Verbreitung erlangt, wie die Papyrusrolle. Allerdings werden bereits aus klassischer Zeit Bücher auf Pergament erwähnt; allein dieselben sind doch immer, der Rolle gegenüber, selten geblieben, wenn auch die Ansicht Birts wenig Wahrscheinlichkeit hat, dafs Abschriften auf Pergament geringen Wert hatten und nicht Buchhändler-Editionen, sondern Privatabschriften waren, welche Arme, die ein Papyrusbuch aus dem Buchladen nicht erschwingen konnten, für sich selbst angefertigt hätten. Es scheint, als ob man vornehmlich umfangreiche Werke, welche man nicht, wie bei den Papyrusrollen, auf eine Menge einzelner Bände verteilen, sondern beisammen haben wollte, auf Pergamentblätter abschreiben liefs. Erst vom 3. Jahrh. n. Chr. an wird der Pergamentcodex häufiger, wenn auch das Papier bis ins 5. Jahrhundert hinein das Hauptmaterial für Bücher blieb. Übrigens wurde auch für Papyrus bisweilen die Codexform gewählt. Manches ist in diesen Fragen, namentlich betreffs des Übergangs von der Rolle zum Codex, vom Papyrus zum Pergament, noch dunkel; doch sind hier wahrscheinlich wertvolle Aufklärungen von dem Handschriftenfunde von Fayum zu erwarten.

Vgl. aufser der Schrift von Birt noch Marquardt, Privatleben d. Römer S. 789 ff.; Becker-Göll, Gallus II, 425 ff. und die dort citierte umfangreiche Litteratur.

Buchhandel. Den Spuren von Buchhandel im eigentlichen Sinne begegnen wir in Griechenland zuerst in dem letzten Drittel des 5. Jahrh. v. Chr.; der Ausdruck βιβλιοπώλης ist in der uns erhaltenen griechischen Litteratur um Olymp. 87—88 (bei Aristomenes, Poll. VII, 211) zum erstenmale nachweisbar. Allerdings wird man für jene Zeit noch an keinen organisierten Buchhandel, wie ihn die alexandrinische und dann die Kaiserzeit gekannt hat, zu denken haben; aber die Möglichkeit, Bibliotheken zu erwerben, wie wir sie gerade aus jener Zeit erwähnt finden, setzt immerhin eine etwas fortgeschrittene Entwickelung desselben voraus, wie denn auch der Umstand dafür spricht, dafs die Bücherverkäufer in Athen ihren ganz bestimmten Verkaufsplatz hatten (οὗ τὰ βιβλία ὤνια, Eupol. bei Poll. IX, 47), und dafs bereits um das Jahr 400 Bücher von Athen aus nach der Fremde exportiert wurden (Xen. Anab. VII, 5, 14). Immerhin dürfen wir an weite und schnelle Verbreitung der litterarischen Erzeugnisse für das 5. Jahrhundert noch nicht denken; waren doch im Jahre 413 die Dramen des Euripides in Sicilien so unbekannt, dafs gefangene Athener, welche Bruchstücke aus solchen auswendig konnten, sich wegen Recitierens derselben einer milderen Behandlung seitens der Syrakusaner erfreut haben sollen. Im übrigen entzieht sich die Art und Weise der Veröffentlichung eines Schriftwerkes, das Verhältnis zwischen Schriftsteller und Buchhändler oder Verleger, wie wir es heute nennen würden, nicht blofs für die Blütezeit der griechischen Litteratur, sondern auch für die alexandrinische Epoche noch fast ganz unserer näheren Kenntnis.

Genauer sind wir über den Buchhandel der römischen Zeit unterrichtet. Die Anfänge desselben fallen hier erst in die letzten Dezennien der Republik; zwar gab es wohl schon früher *tabernae librariae*, dieselben haben aber ihren Bedarf wahrscheinlich zunächst von Griechenland und Alexandria bezogen, und seinen eigentlichen Aufschwung verdankt der römische Buchhandel erst dem T. Pomponius Atticus, dem Freunde Ciceros, welcher die Schriften seines grofsen, so überaus produktiven Freundes verlegte. Freilich war Atticus noch nicht eigentlich Buchhändler wie die *librarii* der Kaiser-

zeit; er betrieb das Geschäft mehr nebenbei als Spekulation, indem er eine Menge Sklaven, welche sich auf die Schreibkunst verstanden, beschäftigte und die von denselben hergestellten Exemplare mit so gutem Erfolge in den Handel brachte, dafs Cicero ausdrücklich einmal an ihn schreibt, er wolle ihm künftig alle seine Schriften in Verlag geben (Cic. ad. Attic. XIII, 2, 12, 2: *Ligarianam praeclare vendidisti. Posthac quidquid scripsero, tibi praeconium deferam*). Seit der Kaiserzeit entwickelte sich der Buchhandel immer mehr; wir erfahren die Namen bestimmter Firmen, bei denen die Autoren ihre Werke erscheinen liefsen, wie die Gebrüder Sosius durch Horaz, Tryphon durch Martial und Seneca bekannt sind. Die Buchhändler hatten ihre Läden in Rom meist am Forum in der Nähe der Curie; andre lagen im Vicus Sandaliarius, an der Sigillarienstrafse u. s. w. Dort fand man die neuesten Erscheinungen aufgelegt, weshalb sich auch zahlreiche Besucher zum Betrachten der eingegangenen Novitäten, sowie zum Plaudern und Kritisieren, dort einstellten; an den Thüren und Pfeilern der Läden waren einzelne Schriften ausgelegt oder Preisverzeichnisse aufgehängt. — Für das Bekanntwerden eines Autors waren die Buchhändler sehr wichtige Faktoren; denn wenn auch die in Rom sehr verbreitete Sitte öffentlicher Vorlesungen die litterarischen Erzeugnisse poetischer und prosaischer Art sehr leicht einem mitunter recht grofsen Kreise bekannt machte, so wurde doch das Gehörte sicherlich ebenso schnell wieder vergessen, wenn nicht die Vervielfältigung durch den Buchhandel dem Schriftsteller eine gewisse Fortdauer seines Ruhmes sicherte. Wer daher sein Werk für die Öffentlichkeit bestimmte, der übermittelte das Manuskript irgend einem Buchhändler, welcher alles übrige auf sich nahm und durch Abschreiber eine beliebige Zahl von Kopien davon anfertigen liefs, von denen ein guter Teil in die Provinzen verschickt wurde. Freilich liefs die Genauigkeit dieser Abschriften oft viel zu wünschen übrig; Klagen über fehlerhafte Exemplare sind sehr häufig und es ist nicht zu bezweifeln, dafs eine beträchtliche Zahl der Verderbnisse in unseren Texten bereits auf die erste Publikation der Schrift zurückgehen. Solche Fehler waren um so gewöhnlicher, als die Vervielfältigung eines Buches nicht selten in der Weise geschah, dafs es einer Menge von Schreibern gleich in die Feder diktiert wurde, so dafs manche Fehler mehr auf ein Verhören als auf ein Verschreiben zurückzuführen sind.

Über die Höhe einer Auflage, wie wir nach heutigem Sprachgebrauch die bei der ersten Edition hergestellten Exemplare nennen können, haben wir keine bestimmten Nachrichten; doch mag dieselbe bei beliebten Autoren bis auf 1000 Exemplare gegangen sein (wie man aus Plin. Ep. IV, 7, 2 schliefst). Auch über die Preise der Bücher haben wir nur vereinzelte Angaben, welche jedoch genügen, um zu zeigen, dafs dieselben im allgemeinen nicht hoch waren. Wenn das erste Buch des Martial (über 700 Verse) in eleganter Ausstattung 5 Denare (4 Mark 36 Pf.) kostete, so waren dagegen die Xenien desselben Dichters (274 Verse) um 4 Sesterzen (88 Pf.) käuflich, und Martial behauptet (XIII, 3), der Buchhändler würde, auch wenn er sie um die Hälfte verkaufte, dabei noch einen Gewinn machen. Am unklarsten ist in mancher Hinsicht für uns das Verhältnis zwischen Schriftsteller und Verleger. Von verschiedenen Seiten (zuletzt noch von Birt a. a. O. S. 353 ff.) ist behauptet worden, auf Grund einiger Stellen des Martial und Seneca, dafs die Schriftsteller vom Verleger bezahlt worden seien, sei es nun in Gestalt gewisser Prozente vom Reingewinn, sei es in Gestalt eines einmaligen festen Honorars. Allein Göll (Über den Buchhandel der Griechen und Römer, Schleiz 1865) hat die Stellen, auf die sich jene Ansicht gründet, anders erklärt und Marquardt, Privatleben d. Römer S. 805 f. ihm mit gutem Grunde beigestimmt: denn in der That haben die alten Schriftsteller offenbar k e i n Honorar von den Buchhändlern erhalten, so wenig wie man irgend welche Mafsregeln zum Schutze des litterarischen Eigentums damals gekannt hat.

Vgl. aufser den angeführten Werken von Birt und Göll noch Hermann, Griech. Privataltert. S. 432 f., Marquardt, Privatleben d. Römer S. 803 ff., Becker-Göll, Charikles II, 160, Gallus II, 445. [Bl]

Buhlerinnen. Auf die wichtige und einschneidende Rolle, welche die gewerbsmäfsigen Buhlerinnen im griechischen Leben spielen, kann hier nur kurz hingedeutet werden. Schon die euphemistische Benennung, welche man diesen Dirnen gab, ἑταῖρα, ist ein Zeichen der milden Beurteilung, welche der Umgang mit denselben seitens der Welt erfuhr. In der That finden wir nirgends im griechischen Altertum eine Spur, dafs selbst verheirateten Männern der Verkehr mit Hetären ernstlich zum Vorwurf gemacht worden wäre. Die gewöhnlichen Dirnen niederen Schlages, wie sie in öffentlichen Häusern (πορνεῖα) feilstanden, waren freilich verachtet; höher standen schon die von πορνοβοσκοί gehaltenen Mädchen, welche von diesen an Liebhaber für längere Zeit vermietet oder verkauft wurden. Dafs unter diesen Hetären sich oft Mädchen aus gutem Stande, die nur durch unglückliches Schicksal in die Hände von Kupplern gefallen waren, und von verhältnismäfsig guter Bildung (deren die anständigen Frauen meist entbehrten) befanden, lehren uns die Komödien des Plautus und Terenz, in denen solche Mädchen, nach griechischen Vorbildern geschildert, meist eine Hauptrolle spielen; und dafs in der Regel die Jünglinge treu zu ihnen halten und die Eltern, wenn die Frage

nach der freien Geburt der Geliebten glücklich gelöst ist, kein Bedenken tragen, die Verheiratung derselben mit ihrem Sohne zu gestatten, das zeigt uns deutlich, wie wenig der frühere Beruf als wirklicher Makel betrachtet wurde. Unter den einzeln lebenden Hetären fanden sich sogar Frauen von hoher geistiger Begabung und feinster musischer und litterarischer Bildung; und wenn auch jene Aspasia, die Freundin des Perikles und Phidias, schwerlich von irgend einer andern ihrer Berufsgenossinnen erreicht worden ist, so erfahren wir doch von manchen andern, welche hervorragend und gebildet genug waren, um selbst ernstere Männer dauernd zu fesseln. Freilich überwiegen, wenn man das Leben und Treiben dieser Personen eingehender betrachtet, die dunkeln Schatten bei weitem. Die dangen, pflegten daneben das Hetärengewerbe zu betreiben.

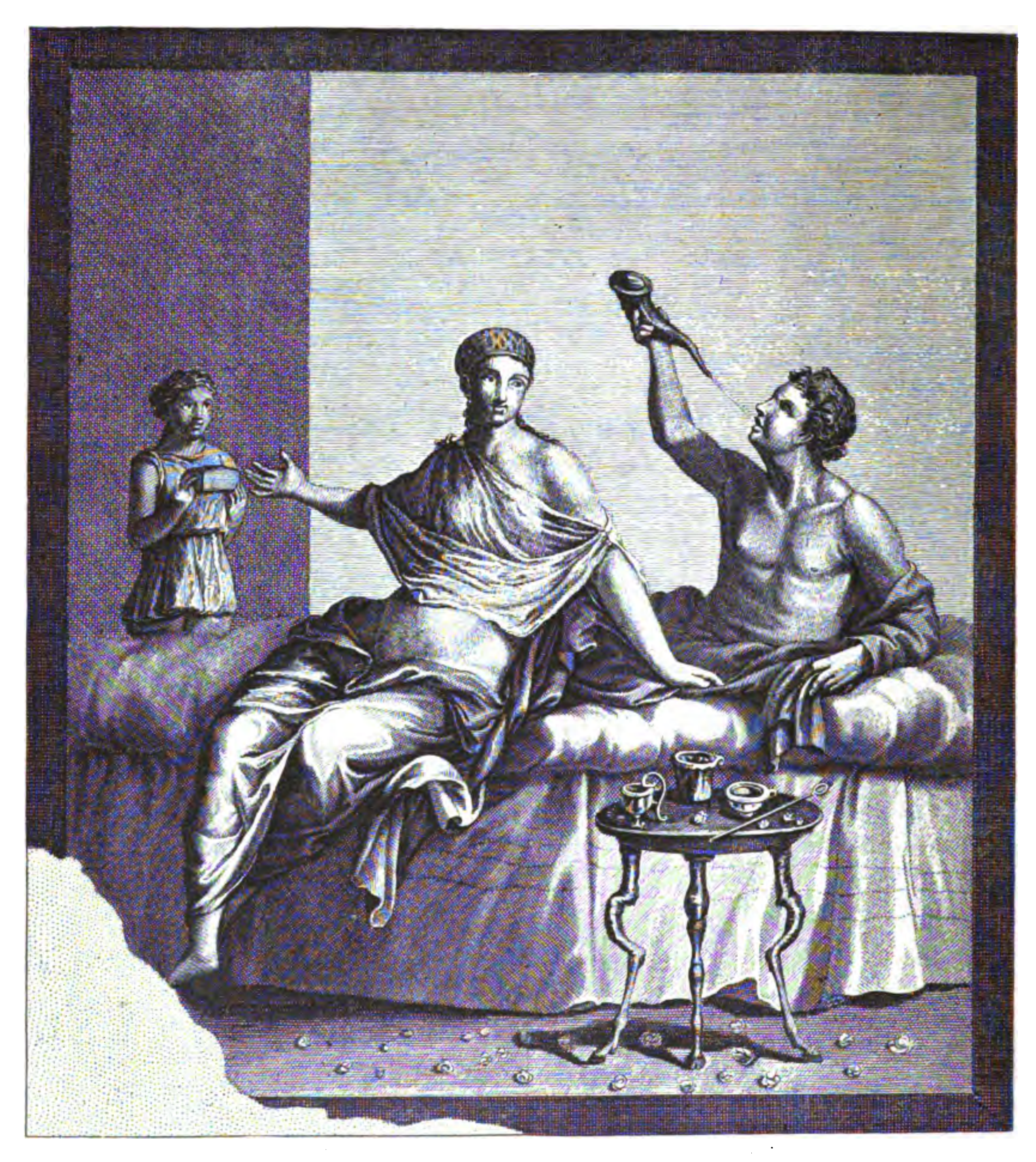
In Rom fand, wenigstens in der republikanischen Zeit, der Verkehr mit Buhlerinnen nur in bezug auf unverheiratete Männer mildere Beurteilung. Das römische Familienleben in den besten Zeiten der Republik zeichnet sich vor dem griechischen durch eine ernstere, würdigere Auffassung der Ehe aus; erst nachdem die beginnende sittliche Entartung und das Bekanntwerden mit griechischen Lastern diese Verhältnisse gelockert hatte, fing man auch in Rom an, über dergleichen nachsichtiger zu denken. Wie tief die moralische Zerrüttung dann in der Kaiserzeit wurde, ist aus den elegischen Dichtern und namentlich aus den Satirikern bekannt genug. Die Verhältnisse wurden hier um so schlimmer, als



391 Ausgelassenes Gelage.

hohen Anforderungen, welche die Bevorzugten unter ihnen an den Geldbeutel ihrer Liebhaber stellten, verführten die jungen Leute zu Schulden, brachten manche um ihr ganzes Vermögen; und dafs der stete freie Verkehr mit denselben, das jeden Zwang abwerfende, ausgelassene Treiben, welches in diesen Kreisen herrschte, die damit verbundenen Gelage und sonstigen Ausschweifungen den sittlichen Ernst der Jugend zu Grunde richten mufste, liegt auf der Hand. Wir verzichten darauf, hier spezieller in das Leben dieser Klasse einzudringen; Abb. 391 zeigt uns, nach einem Vasengemälde Mus. Borbon. V, 51 eine Scene eines Gelages, bei welchem Jünglinge mit Hetären beisammen sind (anständige Frauen blieben bekanntlich den Symposien fern). Tracht und Benehmen der hier anwesenden Frauen zeigen deutlich, welcher Klasse sie angehören; die eine derselben hält ein Saiteninstrument; denn auch die Flötenbläserinnen und Kitharspielerinnen, welche sich zur Unterhaltung bei den Mahlzeiten verden römischen Buhlerinnen, obgleich sich viele von griechischer Herkunft darunter befanden, doch in der Regel die feinere Bildung und geistige Bedeutung abging, welche so zahlreiche der griechischen Hetären auszeichnete. So spielte eben die rohe Sinnlichkeit die Hauptrolle, und das Treiben der *meretrices* in den Lupanarien war wohl um nichts schlimmer als das der einzeln lebenden Libertinen. — Abb. 392 ein Pendant zum obigen Vasenbilde, ein Wandgemälde nach Ant. di Ercol. I, 79, zeigt uns einen Jüngling beim Mahle, neben dem ein Mädchen sitzt, dessen Tracht die Hetäre deutlich verrät. Der Jüngling läfst eben aus einem Trinkhorn den Weinstrahl in seinen Mund fliefsen; auf dem Tischchen vor dem Lager liegen Becher und ein Weinsieb; der Fufsboden umher ist mit Rosen bestreut. Hinter dem Ruhebett steht eine Sklavin mit einem undeutlichen Gegenstand (Kästchen?) in den Händen.

Vgl. Hermann, Griech. Privataltert. S. 254; Becker-Göll, Charikles II, 85. Gallus III, 82. [Bl]



392 Mahlzeit bei einer Hetäre. (Zu Seite 365.)

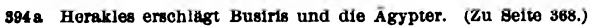
Busenband. Zur weiblichen Tracht gehörte, wenn auch nicht regelmäfsig, eine auf dem blofsen Leibe getragene, wahrscheinlich aus weichem Leder gefertigte Brustbinde, στρόφιον, *strophium* genannt, auch ἀνάδεσμος, *fascia pectoralis, mamillare.* Dieselbe hatte offenbar einen ähnlichen Zweck wie das moderne Korsett, nämlich einen zu starken Busen einzuschnüren und zu heben; nur dafs dabei von Einengung der Taille nicht die Rede war. Die Art, wie dasselbe umgelegt wurde, zeigt Abb. 393, eine Bronzestatuette (nach Ant. di Ercol. VI tav. 17, 3). — Vgl. Becker-Göll, Charikles III, 226. Gallus III, 251. [Bl.]

Busiris. Ein angeblicher ägyptischer König oder Statthalter dieses Namens (der mit Osiris zusammenhängen mufs), bei den Griechen gemeinhin als Sohn des Poseidon angesehen, pflegte alle Fremden seinen Göttern zu schlachten. Als Herakles auf der Wanderung zu den Hesperiden dorthin kam, wurde er auch ergriffen und liefs sich anfangs anscheinend willig von der Leibwache zum Altar führen; plötz-

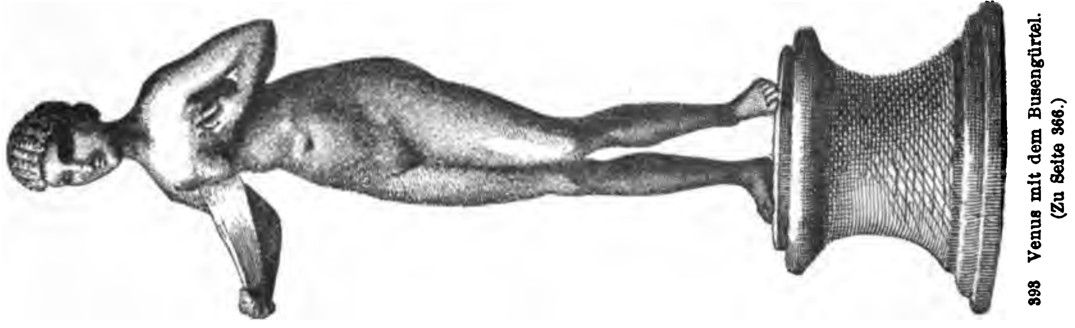


394 b Äthiopische Leibwache des Königs Busiris. (Zu Seite 368.)





394 a Herakles erschlägt Busiris und die Ägypter. (Zu Seite 368.)



393 Venus mit dem Busengürtel. (Zu Seite 366.)

lich aber wird er wild, zerreifst die Bande und erschlägt den König selbst samt seinem Sohne und Gefolge, worauf er sich an dem wohlbesetzten Tische gütlich thut. Dies Abenteuer, am schlichtesten erzählt bei Apollod. II, 5, 11, 6, wurde in der Kunst und in der Poesie, ebenso wie das der Kerkopen, vorzugsweise von der humoristischen Seite aufgefafst und in späteren Darstellungen durch die Behandlung des Stoffes in Satyrspielen von Aristias und Phrynichos und in Komödien des Epicharmos, Antiphanes u. A. ohne Zweifel beeinflufst. Aufser kleineren Vasenbildern, welche den gefesselten Helden zeigen, wie er von äthiopischen Sklaven zum Opferaltar geführt wird, ist auf einer Anzahl jüngerer Gefäfse der Moment vergegenwärtigt, wo Herakles die Fesseln zerreifst und den übermütigen Bedränger nebst seinen Gesellen erschlägt. Die Behandlung ist in den Hauptzügen übereinstimmend; Herakles ist entweder mit der Keule oder dem einem Ägypter entrissenen Schwerte bewaffnet. Das hier zur Darstellung gebrachte Bild einer Vase von Caere (Abb. 394 a u. b, publiziert von Helbig in Mon. Inst. VIII, 16; Annal. 1865, 296) zeigt in archaisierendem Stile später etr kischer Fabrik mit schwarzen Figuren den Held welcher nackt und von riesig derber Figur die Jamm gestalten der Ägypter in possierlichster Weise das Kleinvieh würgt und zusammenschlägt. Letzt sind mit weifsen Hemden bekleidet und sichtli wenn auch nur grob, in ihrem Nationaltypus char terisiert. Der am Fufse des Altars liegende Busi ist nur durch einen den ägyptischen *pschent* na ahmenden Kopfputz kenntlich gemacht. Seine Le garde dagegen, welche auf der Rückseite (in unse Abbildung oberhalb der Hauptscene) im Trabe h beieilend erscheint, zeigt in sprechenden Zügen Physiognomie der äthiopischen Negerrasse: Wollha Lippenwulst, gepletschte Nase, auch den Leibsch ganz so, wie er auf ägyptischen Denkmälern bildet ist, aber auch mit sichtlichem Behagen an Karikatur. — Später hat, wie es scheint, Busiris noch in Kindermärchen sein Dasein gefristet; Ku darstellungen fehlen, obwohl z. B. Vergil fragt: *q inlaudati nescit Busiridis aras?* Georg. III, 4.

[Bm



